

UNIVERSITA' CA' FOSCARI VENEZIA

Dottorato di ricerca in

Teorie e Storia delle Arti, 23° ciclo

Scuola di Studi Avanzati in Venezia

(A.A. 2010-2011)

LA GARÇONNE: DA FIGURA ESTETICA A TIPO SOCIALE

LETTERATURA, ARTE, MODA

Settore scientifico-disciplinare di afferenza:

L-ART/04

Semiotica delle Arti

Tesi di dottorato di Eva Ogliotti

matricola 955411

Direttore del dottorato:
Prof.ssa DONATELLA CALABI



Relatore:
Prof. Paolo Fabbri



Correlatore:
Prof. Jorge Lozano



Estratto per riassunto della tesi di dottorato

L'estratto (max. 1000 battute) deve essere redatto sia in lingua italiana che in lingua inglese e nella lingua straniera eventualmente indicata dal Collegio dei docenti.

L'estratto va firmato e rilegato come ultimo foglio della tesi.

Studente: Eva Ogliotti

matricola: 955411

Dottorato: Teorie e Storia delle Arti

Ciclo: 23°

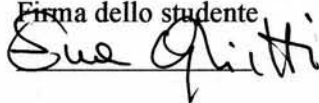
Titolo della tesi: *La Garçonne: da figura estetica a tipo sociale. Letteratura, Arte, Moda*

Abstract:

La ricerca ricostruisce i meccanismi attraverso i quali la *garçonne* da figura estetica giunge ad essere riconosciuta quale tipo sociale, mettendo in evidenza le diverse sfumature semantiche assunte dal termine — sinonimo di profondi mutamenti nel codice comportamentale e vestimentario della donna — nel suo trasmigrare tra diversi ambiti culturali. L'analisi fa emergere i differenti passaggi che hanno permesso l'inserimento del sostantivo nel dominio moda, e problematizza e complessizza il fenomeno culturale che si è sviluppato intorno alla nuova forma di vita femminile. Il processo di ricomposizione della memoria del neologismo ha coinciso con la decostruzione del mito edificato attorno all'identità *garçonnière* che la letteratura critica sull'argomento ha contribuito ad alimentare. Con tale lavoro, si è voluto introdurre nel panorama degli studi di semiotica delle arti e, più in generale, di semiotica della cultura, la disamina del vocabolo adottato per esprimere i cambiamenti negli usi e costumi e nel concetto stesso di femminilità durante gli anni folli parigini.

This research shows the mechanisms through which the “aesthetic figure” of the *garçonne* has been recognized as a “social type”, highlighting the different semantic nuances assumed by the term – synonymous with deep changes in the woman lifestyle – in its migration from one cultural domain to the other.

The analysis points out the different steps that allowed the inclusion of the substantive *garçonne* within the fashion domain. Moreover, it problematizes the cultural phenomenon that has been developed around this new female lifestyle. The process of reconstruction of the memory of the neologism coincided with the de-construction of the myth of *la garçonne* that the critical literature contributed to feed. Therefore, my thesis provides a complete analysis of the ways through which French society of the 1920's represented and reflected itself by means of this aesthetic figure and life form.

Firma dello studente


Indice

<i>Introduzione</i>	
Un neologismo di moda	pp. I-X
<i>Capitolo Primo</i>	
All'inizio fu letteratura	
<i>1.1. Manipolazione, competenza, performance e sanzione. Lo schema narrativo canonico nel romanzo «La Garçonne»</i>	p. 1
<i>1.1.2. Il soggetto astante e il tempo istantaneo</i>	p. 11
<i>1.1.3. Dalla puntualità dell'attimo alla monotonia del presente</i>	p. 13
<i>1.1.4. La categoria umano/meccanico e il percorso evolutivo della garçonne</i>	p. 15
<i>1.2. La tipificazione della garçonne</i>	p. 19
<i>1.2.1. Da petite fille a femme de demain</i>	p. 20
<i>1.2.2. Tra jeune-fille e femme: l'età della "garçonnesse"</i>	p. 23
<i>1.3. Quando il titolo è un nome comune. Un nuovo 'tipo' è stato nominato</i>	p. 26
<i>1.3.1. I tratti distintivi della garçonne e la definizione di un nuovo paradigma comportamentale</i>	p. 29
<i>1.3.2. Garçon, garce, garçonne</i>	p. 40
<i>1.3.3. Il delinearci di una nuova figura del corpo e di una originale forma di vita nel romanzo di Victor Margueritte. La garçonne tra indipendenza e dipendenza</i>	p. 44
<i>1.4. Una nuova figura liminale</i>	p. 49
<i>1.4.1. La metropolizzazione del soggetto</i>	p. 51
<i>1.4.2. Il lato osé della garçonne</i>	p. 55
<i>1.4.3. Una figura intermedia. Al confine tra il non-maschile e il non-femminile</i>	p. 59
<i>1.5. Una questione di gusto. Il delinearci di un nuovo regime di pudore</i>	p. 64
<i>1.6. Per una codificazione semiotica. La confusione dell'éturdi</i>	p. 67
<i>Capitolo Secondo</i>	
La strategia del 'senno di poi' di Victor Margueritte	
<i>2.1. L'importanza del paratesto nelle edizioni successive de «La Garçonne»</i>	p. 76
<i>2.2. Una questione di titolo. Il film «La Garçonne» di Armand Du Plessy</i>	p. 82

2.2.1. Il film « <i>La Garçonne</i> » pioniera della moda che verrà	p. 89
2.2.2. L'assunzione di nuovi tratti distintivi nella definizione dell'identità visiva della <i>garçonne</i>	p. 98
2.3. Dal cinema alle illustrazioni di Kees Van Dongen. Una silhouette sempre più à la mode	p. 106
2.3.1. Le donne tout buste di Van Dongen	p. 119
2.3.2. La sinuosità della <i>garçonne</i> . Un tratto peculiare nella nuova figura del corpo	p. 125
2.3.3. Le “ <i>garçottes désossées</i> ” di Kees Van Dongen	p. 137
2.4. « <i>La Garçonne</i> » sul palcoscenico. Dalla silhouette stilizzata di Van Dongen al modello in carne ed ossa	p. 150
2.5. La complessizzazione della figura della <i>garçonne</i> . Una traduzione intersemiotica	p. 164

Capitolo Terzo

La *garçonne* nel sistema moda. L'effigie de *les années folles*

3.1. Una nuova tendenza	p. 176
3.2. L'estetizzazione del quotidiano e l'interdipendenza tra le arti	p. 186
3.3. Pertinenza e impertinenza della <i>garçonne</i> . Tra regola violata e norma rispettata	p. 197
3.3.1. Dal dandismo allo snobismo. La mondanità della <i>garçonne</i>	p. 201
3.4. Virilizzazione, femminizzazione o neutralizzazione?	p. 207
3.5. La perfetta <i>garçonne</i> ed il suo mito	p. 218

Conclusioni

4.1. La memoria ritrovata del mito	p. 222
4.2. Uno sguardo oltre	p. 232

Sinossi del romanzo di Victor Margueritte <i>La Garçonne</i>	p. 240
---------------------------------------------------------------------	--------

Bibliografia	p. 243
---------------------	--------

Ringraziamenti

Introduzione

Un neologismo 'di moda'

La consapevolezza dell'importante ruolo che la moda — nel suo inserirsi profondamente nel processo di istituzione dell'identità pubblica e privata dell'individuo, nel suo svelare i meccanismi del formarsi del gusto di un'epoca e nel suo raccontare la storia del corpo rivestito (socializzato) — svolge all'interno degli studi che si propongono di esaminare le forme e le logiche della cultura è ormai consolidata. Altrettanto salda è la convinzione che il contesto sociale sia descritto da domini culturali sempre più coimplicati che, proprio per il loro essere fortemente interdipendenti, interrelati — quindi né completamente autonomi né assolutamente subordinati gli uni agli altri, caratterizzati come sono da rapporti tanto dialettici quanto polemici —, si presentano quali campi di indagine complessi la cui disamina conduce ad una visione composita, diversificata, non livellatrice, della società. Una visione che è al contempo differenziale e relazionale, e che emerge tanto dall'analisi *della correlazione fra processi e sistemi di senso*, quanto dallo studio *dei sistemi e dei processi di correlazione*¹.

È proprio a partire da tali assunti che prende le mosse la tesi qui proposta, il cui obiettivo è quello di ricostruire le diverse narrazioni che hanno dato vita alla mitica figura della *garçonne* — che tanto peso ebbe nella ridefinizione degli usi e costumi femminili degli anni '20 da divenire il simbolo per antonomasia della moderna esuberanza dei celebri *années folles* parigini — attraverso l'osservazione analitica delle rappresentazioni e delle pratiche (tra di loro profondamente legate, imbricate) che ne hanno fatto una forma di vita assumibile e la cui coimplicazione ben esemplifica quella interdipendenza tra ambiti culturali che è presupposto teorico e metodologico della ricerca.

Se, come sottolinea Algirdas Julien Greimas nel suo *La mode en 1830. Essai de description du vocabulaire vestimentaire d'après les journaux de modes de l'époque* (1948), il vocabolario che delinea il codice vestimentario di un determinato periodo tende

«à rechercher des termes nouveaux d'une valeur
expressive toujours plus grande, d'une puissance

¹ Cfr, Paolo Fabbri, Gianfranco Marrone, *Semiotica in nuce. Vol. 1. I fondamenti e l'epistemologia strutturale*, Meltemi, Roma, 2000; e Franciscu Sedda, *Imperfette traduzioni*, introduzione alla versione italiana di Jurij M. Lotman, *Tesi per una semiotica delle culture*, op. cit., p. 38.

évocatrice qui (...) ouvre la voie aux “correspondances”
des mots»ⁱⁱ,

e, quindi, a fare della neologia uno degli elementi che più lo caratterizzano, l'introduzione nel sistema moda del termine neologico *garçonne*, con il suo rinviare etimologicamente ed allusivamente ad altre parole — al sostantivo maschile *garçon* dal quale evidentemente deriva, ed anche, come si vedrà nel corso del presente lavoro, a quello ben più problematico di *garce* —, sembra proporsi quale esempio privilegiato di tale tendenza, descrivendo inoltre, nel suo andare ad individuare una nuova identità visiva, quel bisogno di qualificazione e di denominazione di ciò che appare, o si vuol fare apparire, come ‘novità’, che lo studioso lituano indica essere una delle caratteristiche precipue delle espressioni ‘di moda’.

Ricostruire la memoria del neologismo in questione, non solo mettendone a fuoco l'origine, ma soprattutto evidenziando le differenti sfumature semantiche che il sostantivo assume a partire da quando viene adottato per designare l'inedito e fino a quel momento anonimo — perché non ancora nominato, non ancora battezzato — soggetto sociale, costituirà la direttrice principale della presente analisi che ha l'intento sia di far emergere i differenti passaggi che hanno permesso l'inserimento del vocabolo nel dominio moda, sia di definire il progressivo costituirsi del patrimonio segnico che identifica l'essere e l'apparire *garçonnièr*, sia di problematizzare e complessizzare il fenomeno culturale che, come si vedrà, si è sviluppato intorno alla nuova figura del corpo e forma di vita femminile.

Nato a fine '800 dall'ingegno letterario dello scrittore Joris Karl Huysmans per rappresentare, all'opposto della *femme hommase*, della virago, donne «qui hésitent, et font hésiter, qui diffusent le trouble ravageur de l'intersexe»ⁱⁱⁱ, che cioè, come l'androgino e l'efebo, si pongono in una zona liminale caratterizzata dall'assenza di predominanze, ovvero da una certa indistinzione, confusione, tra i caratteri virili e femminili^{iv}, il termine *garçonne* troverà però la sua fortuna solo successivamente.

ⁱⁱ Algirdas Julien Greimas, *La mode en 1830. Essai de description du vocabulaire vestimentaire d'après les journaux de modes de l'époque*, in *La mode en 1830. Langage et société: écrits de jeunesse*, Presses Universitaires de France, Parigi, 2000, p. 6.

ⁱⁱⁱ Jacques Dupont, *Masculin-Féminin*, in Pierre Brunel, Andre Guyaux, a cura di, *Huysmans*, Éditions de l'Herne, Parigi, 1985, p. 308.

^{iv} Cfr. il testo sopracitato di Dupont in cui, attraverso il riferimento ad una serie di opere huysmansiane (*La-bas*, del 1891, *En route* del 1896, *Trois Primitifs* del 1905, ma anche *En rade* del 1886-87) nelle quali compare il sostantivo *garçonne* o l'attributo *garçonnièr/ière*, si sottolinea il parallelismo tessuto dallo scrittore di origine olandese tra la bellezza della figura femminile delineata dal neologismo — e

Quando cioè Victor Margueritte — autore francese nato in Algeria nel 1866^v — adotterà nel 1922 il neologismo huysmansiano come titolo di un suo romanzo e, quando in

caratterizzata sostanzialmente dall'essere «sans poitrine et sans hanches» (tratti che torneranno nella definizione del patrimonio segnico del nuovo tipo sociale ed epocale) — e quella dell'efebo e dell'androgino.

^v Pur essendo stato una figura di spicco del mondo letterario ed intellettuale dei primi due decenni del XX secolo, divenendo addirittura presidente della *Société des Gens de Lettres* — che, fondata nel 1838 e riconosciuta ufficialmente per decreto nel 1891, aveva (e ha tutt'oggi) lo scopo di «propager la langue française dans le monde et de défendre la libre expression des oeuvres de l'esprit» e «d'assurer de façon générale la protection des intérêts moraux ou matériels de ses membres» — e della *Société Victor-Hugo*, e pur facendosi portavoce, con i suoi numerosi scritti, di una serie di denunce e di rivendicazioni sociali che gli procurarono il conferimento della carica di cavaliere della *Légion d'Honneur* (1914), lo scrittore francese è oggi pressoché dimenticato. Nato a Blida, in Algeria, nel 1866, dal generale dell'esercito francese Jean Auguste Margueritte e dalla figlia dell'Intendente militare della divisione d'Algeri Henri Victor Mallarmé, zio del più celebre poeta, l'autore de *La Garçonne*, rientrato in Francia alla morte del padre nel 1870, iniziò la sua carriera letteraria nei primi anni '80 del XIX secolo, quando pubblicò una breve raccolta di versi dal titolo *Brins des lilas* (1883), alla quale seguì una *Chanson de la mer* (1884), e quando cominciò a collaborare con alcune riviste, tra cui il *Chat Noir* e la *Revue Indépendante*. Ma sarà solo intorno al 1896, dopo aver trascorso dieci anni alle dipendenze dell'esercito francese, che Victor Margueritte cominciò a dedicarsi esclusivamente alla scrittura. Le prime opere del giovane Margueritte nascono dalla stretta collaborazione con il fratello maggiore Paul, già inserito nel *milieu* letterario parigino per aver scritto alcuni testi tra cui una serie di racconti per l'*Echo de Paris*. Primo frutto di questo lavoro di concerto sarà l'imponente tetralogia *Une Epoque*, pubblicata tra il 1898 e il 1904 e dedicata alla guerra franco-prussiana del 1870 e alla costituzione della Comune di Parigi dell'anno successivo.

Dopo il successo di *Une Epoque* Paul e Victor Margueritte continuarono a collaborare pubblicando numerosi scritti tra cui i romanzi *Le Carnaval de Nice*, nel 1897 e *Femmes Nouvelles*, nel 1898, e la sceneggiatura teatrale *Le Coeur et la Loi*, nel 1903. Sarà proprio con opere quali *Femmes Nouvelles* e *Le Coeur et la Loi* che i due fratelli introdurranno nella loro produzione letteraria temi quali la parità tra i sessi, l'*union libre*, la necessità di una più facile elargizione del divorzio e di una sostanziale riforma della legislazione matrimoniale, che si ritroveranno in seguito in alcune opere firmate dal solo Victor, tra le quali campeggia *La Garçonne*. Ancor prima di scrivere, nel 1922, il testo che segnerà l'inizio della fortuna del neologismo di origine huysmansiana e del mito della figura femminile simbolo de *les années folles*, lo scrittore francese riprenderà alcuni di tali assunti in un altro romanzo, di chiara impronta naturalista, *Prostituée*, che, pubblicato nel 1907 sul *Journal*, sarà la prima opera realizzata senza la collaborazione di Paul, con il quale i rapporti si erano iniziati ad incrinare a causa di divergenze politiche. Mentre infatti quest'ultimo aveva assunto un atteggiamento sempre più nazionalista e conservatore, Victor, dopo aver fondato nel 1908 la *Ligue d'Action Nationale* — un vero e proprio gruppo politico di orientamento socialista — aveva adottato, con lo scoppio della prima guerra mondiale posizioni dichiaratamente pacifiste venute di un socialismo radicale. In realtà, l'autore oscillerà sempre tra prospettive di stampo socialista, che lo porteranno ad esempio a realizzare nei primi anni '20 la trilogia de *La femme en chemin* — di cui *La Garçonne* costituisce la prima parte —, nella quale tenterà di farsi portavoce delle rivendicazioni di un certo femminismo, affermando l'importanza dell'emancipazione sessuale, economica e intellettuale delle donne, ed altre marcatamente scioviniste e reazionarie che lo condurranno ad assumere toni antisemiti e ad avvicinarsi, seppur attraverso i principi malthusiani sulla contraccezione — appoggiati tanto in ambito socialista quanto in quello femminista —, a più inquietanti teorizzazioni sulla selezione eugenetica delle nascite. A prescindere dalla visione politica dello scrittore e dai suoi discussi e discutibili meriti letterari, Margueritte si è dimostrato però un fine ed analitico osservatore delle trasformazioni sociali a lui contemporanee. *Peintre des moeurs* del suo tempo, come egli stesso amava definirsi, riuscì infatti, con il suo più celebre romanzo *La Garçonne*, ad inserirsi nel processo di definizione di quella che, a tutti gli effetti, venne riconosciuta pubblicamente ed internazionalmente come una nuova figura del corpo e forma di vita femminile.

In seguito ai successi di *Prostituée* nel 1907, di *Les Frontieres du coeur* del 1912, e soprattutto quelli di *Au bord du gouffre* del 1919 e de *La femme en chemin*, lo scrittore francese si vide progressivamente allontanato da quel mondo letterario di cui aveva fatto parte anche ricoprendo cariche ufficiali importanti. Abbandonato dalla *Société des Gens de Lettres*, che al momento del clamore suscitato dalla pubblicazione del romanzo *La Garçonne* non assunse le sue difese, e cacciato dalla *Légion d'Honneur* sempre a causa

conseguenza del successo dell'opera, il vocabolo finirà con l'identificare un nuovo tipo femminile e indicherà, una volta fatto proprio dal sistema moda, una precisa *silhouette* ed un altrettanto specifico stile vestimentario, quello appunto *garçonnier*.

Sarà quindi proprio dall'analisi del racconto marguerittiano — spesso lasciato in secondo piano o del tutto trascurato dalla letteratura critica sull'argomento, ma invece fondamentale nell'istanziamento della *garçonne* quale personaggio letterario, figura estetica e soggetto sociale — e dallo studio delle strutture più profonde che sorreggono l'articolarsi del testo che prenderà le mosse l'indagine qui esposta.

A Huysmans va quindi attribuita la virtuosa invenzione neologica, ma è esclusivamente allo scrittore francese che si deve l'intuizione di aver individuato e qualificato, battezzandola e descrivendone i tratti distintivi, quella nuova modalità della presenza femminile che stava iniziando a diffondersi in quei primi anni '20 quando egli decide di scrivere *La Garçonne*.

Vi è certo un esplicito tributo allo scrittore di origine olandese nella scelta marguerittiana di utilizzare il suo neologismo come titolazione del proprio racconto, riconoscendone così il valore suggestivo e la forza espressiva. Ma se il termine viene introdotto nel vocabolario letterario da Huysmans, permettendo così in qualche modo un suo primo utilizzo, un suo primo impiego, è però solo dopo essere stato ripreso da Margueritte a titolo della propria opera che ha finito con l'indicare un preciso tipo letterario ed ha iniziato ad avere un uso pratico comune e diffuso.

Grazie, poi, al complesso paratesto che l'autore francese contribuisce a costruire intorno al racconto, il sostantivo andrà a delineare una determinata figura estetica ed un altrettanto specifico soggetto sociale. Una costruzione consapevole che Margueritte attua - attivamente e strategicamente - nell'arco di oltre un decennio adottando alcune scelte programmatiche: la pubblicazione di una serie di documenti (*Note, Avant-propos*, lettere di suoi amici intellettuali, interviste) che alimentano l'interesse del pubblico dei lettori nei confronti di un libro che appena editato aveva suscitato grande scandalo, ma che nel giro di pochi mesi era comunque riuscito a raggiungere tirature da *best-seller* con più di 300.000 copie vendute; la realizzazione di ben due versioni cinematografiche del testo (la prima risalente al 1923, la seconda al 1936); la stampa, nel 1925, di un'edizione *de*

del testo del '22 considerato un vero e proprio «outrage aux mœurs», Victor Margueritte venne così ad assumere una posizione sempre più marginale all'interno del dibattito intellettuale del periodo che, volente o nolente, aveva alimentato proprio con il suo libro più scandaloso. Morì nel 1942, solo sei anni dopo l'uscita sugli schermi della seconda versione cinematografica de *La Garçonne*, consapevole di aver contribuito alla nascita di un mito.

luxe dell'opera, illustrata dal celebre ritrattista della mondanità parigina, il pittore olandese Kees Van Dongen; ed infine, nel 1926, l'adattamento teatrale de *La Garçonne*. E, dato ancor più significativo, proprio attraverso le varie trasposizioni del testo letterario in film, in illustrazioni e in *pièce* teatrale da lui promosse, o anche semplicemente accordate, permesse, lo scrittore francese dà inizio a quel progressivo autonomizzarsi del termine dalla sua stessa origine letteraria che porterà alle successive risemantizzazioni. Le diverse transduzioni del racconto registrano infatti, di volta in volta, la graduale ricezione e metabolizzazione sociale del testo. Testimoniano cioè come il patrimonio segnico delineato dall'autore per identificare il nuovo tipo femminile rappresentato dalla *garçonne* antonomastica, ovvero quella romanzesca, abbia trovato corrispondenza con un nuovo soggetto facilmente riconoscibile all'interno della società. E come, in questo passaggio da personaggio letterario a tipo sociale, lo schema di rappresentazione, che originariamente — nell'opera letteraria — contraddistingueva l'essere e l'apparire dell'identità *garçonnière*, inizi ad essere arricchito, complessizzato, dall'introduzione di alcuni caratteri distintivi che, pur non appartenendo inizialmente all'insieme delle marche identitarie che tratteggiano la *garçonne* marguerittiana, finiscono con il partecipare anch'essi a quella molteplicità di informazioni, di attributi, di caratteristiche, che permette di qualificare la nuova forma di vita femminile denominandola come *garçonnière*.

Nel prosieguo del presente lavoro, all'analisi dell'organizzazione narrativa del romanzo — necessaria a far emergere i meccanismi e le strategie adottate da Margueritte per arrivare ad una vera e propria tipificazione di quella particolare forma di vita di cui egli ha avuto il merito di individuare l'esistenza e le peculiarità e che, in seguito alla pubblicazione del libro, troverà un nome che la individuerà nella società come nuovo tipo umano ed epocale — seguirà, così, la disamina dell'apparato paratestuale che lo stesso autore coadiuva a realizzare attorno al suo racconto.

La lettura minuziosa de *La Garçonne* permetterà, attraverso lo studio della figura antonomastica, di profilare quel nodo di attributi invarianti che la costituisce come *type*, mentre l'esame del complesso paratesto che gravita intorno all'opera marguerittiana consentirà di soffermare lo sguardo sulle diverse fanie che, apportando come riflesso della ricezione sociale del testo letterario tratti varianti al nucleo identitario principale, si proporranno quali sue differenti manifestazioni, contribuendo così a quella ridefinizione

semantica del termine che, come si vedrà, ne caratterizzerà il trasmigrare da un dominio culturale all'altro.

L'indagine condotta sulle uniche immagini che si hanno a disposizione del film del 1923, sulle illustrazioni di Kees Van Dongen del '25 (così come del resto su altre opere dell'artista con le quali le tavole realizzate per la ristampa *de luxe* del libro verranno messe in relazione per meglio comprendere se e in che maniera la nuova e sempre più *à la mode allure garçonnière* incida sul modo di rappresentare il corpo femminile in un artista attento e sensibile ai cambiamenti di gusto e alle trasformazioni di moda), sulla messa in scena teatrale del '26 e sulla pellicola cinematografica di dieci anni successiva, consentirà inoltre sia di arrivare a riconoscere la *garçonne* come vera e propria figura estetica, teorizzandone l'importanza nel suo proporsi quale rappresentazione di affetti e percetti in potenza, sia di giungere a considerazioni originali — che si discostano cioè dalle principali direttrici critiche sull'argomento — circa il fenomeno culturale del *garçonisme* e lo stile vestimentario che esso delinea.

Gli studi fino ad ora condotti tendono infatti a proiettare all'indietro sui primi utilizzi del neologismo il significato da questo assunto in un momento di poco successivo alla fine della moda *garçonnière* (ovvero tra la fine del decennio segnato da *les années folles*, verso cioè il 1929, e l'inizio di quello successivo). Il sostantivo cioè - terminata la parabola ascendente della nuova tendenza di moda caratterizzata da una spiccata linearità degli abiti che anche nei completi di maglia e gonna tendono ad appiattire la *silhouette* ridisegnando il corpo della donna, non a caso definita *tout buste* — inizierà a discostarsi da questo suo uso pratico e, non potendo più identificare la *femme moderne*, elegante e *chic* che invece (come dimostrerà il lavoro eseguito sul paratesto) qualificava a metà degli anni '20, andrà ad indicare tanto colei che avrà iniziato ad indossare i pantaloni — introdotti nell'abbigliamento femminile quale capo di vestiario elegante solo dopo la fine dello stile *à la garçonne* —, quanto colei che esprimerà la propria omosessualità travestendosi da uomo. Partendo dall'accezione acquisita dal vocabolo tra la fine degli anni '20 e la prima metà degli anni '30, la critica ha fatto così corrispondere, proponendole come equivalenti, la nuova forma di vita con la *femme en pantalon* e con la donna omosessuale dall'aspetto esplicitamente e volutamente virilizzato, finendo con il presentare la *garçonne* come figura che, attraverso l'abbigliamento, non solo sovverte la tradizionale separazione tra i sessi, ma infrange alcuni importanti tabù sul lesbismo e sul travestitismo. Tale gioco di concordanze, pur

non dimostrandosi del tutto scorretto, conduce però ad una visione fuorviante di quello che fu e che effettivamente rappresentò l'*allure garçonnière*.

L'analisi dell'apparato paratestuale porterà quindi a riconoscere la *garçonne* come specifica figura estetica e consentirà — seguendo le diverse sfumature semantiche assunte dal neologismo nel suo afferire a differenti domini culturali — di ricomporre la memoria del termine; a sua volta l'attenta disamina del fenomeno del *garçonisme* proposta alla fine del percorso euristico permetterà di chiarire la natura di tale tendenza di moda, in che maniera essa si impose come nuova grammaticalizzazione del codice vestimentario e comportamentale della donna, affermandosi come ordine simbolico sociale dominante e dando vita ad una inedita figura del corpo e forma di vita femminile. Inoltre, l'indagine sullo stile *garçonnier* favorirà la problematizzazione dei rapporti, spesso non tenuti sufficientemente in considerazione, tra la *silhouette* da esso delineata e le avanguardie storiche, sottolineando come, pur non potendo essere ritenuta né prettamente cubista o futurista né tantomeno dadaista o surrealista, la moda à la *garçonne* risenta enormemente degli assunti estetici e teorici elaborati in ambito avanguardista.

Infine, lo studio della nuova *allure* rileverà come essa nasca da una vera e propria operazione di *bricolage* — ovvero di estrapolazione e di ricontestualizzazione — di differenti frammenti testuali che, nel loro riecheggiare tanto l'abbigliamento femminista e *dandy*, quanto l'immaginario orientalista, tanto la moda *Directoire* risalente alla fine del primo decennio del XX secolo, quanto alcune delle scelte estetiche promosse nelle arti visive del periodo, dimostrano di avere una possente memoria culturale necessaria affinché quelli che si presentano da subito come elementi estranei alla tradizionale *toilette* femminile — perché alieni e quindi non attinenti a ciò che fino a quel momento era considerato pertinente alla donna —, non essendo in realtà completamente nuovi — quindi neanche del tutto impertinenti — possano sedimentarsi, possano cioè essere normalizzati, in un nuovo stile, quello appunto *garçonnier*.

La nuova tendenza riesce ad imporsi quindi perché i singoli segni efficaci che la realizzano non sono poi così originali e, già conosciuti, già visti — seppur in contesti differenti —, possono essere assunti per sostituire, senza sovvertirlo radicalmente, il vecchio ordine simbolico. Nel suo presentarsi come figura al contempo pertinente e impertinente, fuori e dentro gli schemi comuni, l'*allure garçonnière* segna un momento di passaggio tra regimi di pudore differenti e, andando ad indicare una diversa soglia di

ciò che pertiene, di ciò che attiene alla donna, finisce con l'incarnare una ancora inedita ed *in fieri* concezione della femminilità, inscrivendosi così nella riarticolazione del genere femminile, ovvero nella sua ridefinizione, sociale e culturale.

Proprio l'osservazione analitica dei caratteri distintivi che costituiscono il patrimonio segnico del nuovo tipo umano ed epocale porterà ad individuare nella liminalità — ovvero nel suo essere contemporaneamente *intra* ed *extra* codice, dentro e fuori le convenzioni esteriori del tempo, e nel suo porsi tra forme di vita che stanno lentamente perdendo la loro presa sul presente, divenendo sempre più desuete, e modalità d'essere e di apparire che al contrario iniziano ad imporsi, omologando ed uniformando usi, costumi e gusti — il tratto sostanziale dell'identità *garçonnière*. E sarà proprio il riconoscere quest'ultima quale soggetto liminale che consentirà di chiarire un altro elemento fondamentale alla sua definizione ed alla sua esplicazione, distanziandosi ancora una volta da quello che è il corso principale seguito fino ad ora dalla critica.

Rilevare come la nuova *silhouette* femminile occupi una posizione intermedia tra l'*extra* e l'*intra* codice significherà infatti constatare come essa sia caratterizzata dall'assenza di predominanze, dalla mancanza cioè di un netto prevalere di un determinato attributo — o di un insieme di attributi — sugli altri, e come tale indistinzione coinvolga sostanzialmente tratti che non appartengono più prettamente al dominio maschile ed altri che non attengono ancora del tutto a quello della donna. Tipo sociale liminale, nato dal *bricolage* di marche tanto 'non-maschili' — che cioè non pertengono esclusivamente all'uomo — quanto 'non-femminili' — che per il momento non ineriscono solamente alla *femme* —, la *garçonne* non potrà più essere considerata, come invece teorizza la letteratura critica sull'argomento, quale prodotto di un processo di virilizzazione dei canonici attributi femminili, né, al contrario — come è stato anche suggerito —, quale frutto della femminilizzazione di ciò che è tipicamente maschile, ma, definita com'è dalla carenza di caratteri dominanti, si proporrà quale risultato di un vero e proprio procedimento di neutralizzazione, ovvero quale effetto della fusione, della commistione, di due negazioni semanticamente opposte: 'non-maschile' e 'non-femminile'.

Accertando la natura androgina del nuovo soggetto femminile, ossia il suo combinare in una vera e propria amalgama tratti 'non-maschili' e 'non-femminili' — prendendo in considerazione tutti quei frammenti testuali che, trascurati dalla lettura che interpreta la *garçonne* quale risultante di un procedimento di mascolinizzazione, concorrono invece alla sua definizione —, non solo si avvalorerà l'ipotesi di lavoro che vede nella

liminalità il tratto distintivo sostanziale della forma di vita *garçonnière*, ma, riconfermando il suo posizionarsi tra due regimi di pudore differenti, si evidenzierà come questa peculiare forma di vita abbia a che vedere, più che con un problema di identità sessuale, con una questione sul gusto e sul concetto di femminilità, riconducendo la relazione tra la *garçonne* e il travestitismo femminile — confortata dalla presunta e tanto acclamata virilizzazione della nuova *allure* — nella giusta prospettiva. Evidenziando cioè come il neologismo arrivi sì ad individuare e denominare la donna omosessuale degli anni '30 e di conseguenza a delineare un particolare ruolo di genere, ma come ciò si verifichi solo attraverso un progressivo distanziarsi del vocabolo dal suo significato antonomastico e dalla figura estetica, nonché dal tipo sociale, che per tutto il decennio de *les années folles* aveva identificato e qualificato.

Pur riconoscendo, ovviamente, l'importanza che la particolare congiuntura economica, politica e sociale venutasi a creare all'indomani della prima guerra mondiale e avvenimenti quali l'*Exposition internationale des arts décoratifs et industriels* organizzata a Parigi nel '25 — in cui la moda, onnipresente, fu chiamata a rappresentare il nuovo ritmo della «vie moderne, (...) des ses distractions, (...) des ses cérémonies»^{vi} — ebbero nello sviluppo e nella diffusione del *garçonisme* e dell'*allure* che ne rappresentò la fortuna, l'analisi qui proposta non si prefigge di ricostruire il contesto storico in cui questi si inseriscono in modo da ricercarne le cause primigenie, originali, bensì di indagare i meccanismi che hanno reso possibile l'emergere di una nuova concezione della femminilità, scandagliando in profondità la figura del corpo e forma di vita che incarnò tale trasformazione negli usi e costumi, nei valori e nelle passioni, nel gusto e nella moda femminili.

L'esame dell'identità *garçonnière* e la ricostruzione della memoria del neologismo che la individuò denominandola porterà infine a svelare in che modo anche la letteratura critica più recente abbia contribuito ad arricchire quel discorso mitico che fin da subito si sviluppò intorno al nuovo tipo umano ed epocale. E proprio osservando e problematizzando il fenomeno culturale che si irradia a partire dall'*allure garçonnière*, e mostrandone tutta la pervasività attraverso la disamina delle interrelazioni e delle coimplicazioni dei differenti domini culturali che va a coinvolgere — letteratura, arti

^{vi} Hélène Guéné, *L'Exposition des arts décoratifs de 1925*, in, a cura di Catherine Join-Diéterle, *Les années folles 1919-1929*, Musée Galliera, 20 ottobre 2007- 29 febbraio 2008, Parigi, 2008, p. 32.

visive, moda —, emerge la particolarità del caso-studio esaminato. Un oggetto di ricerca che, nella sua complessa articolazione, riflette bene quella interdipendenza tra ambiti diversi il cui studio è stato proposto quale assunto teorico e metodologico della tesi; e che, nel suo proporsi quale argomento ancora non del tutto approfondito e le cui letture interpretative finora proposte appaiono spesso non esaustive e fuorvianti, legittima una ulteriore investigazione che tenti di restituire, chiarendone le dinamiche più profonde, il percorso attraverso il quale la *garçonne* da figura estetica giunge ad essere riconosciuta quale tipo sociale, esempio cioè di come la società parigina degli anni '20 si pensava, si rappresentava, si vedeva e si dava a vedere.

Capitolo Primo

All'inizio fu letteratura

1.1. Manipolazione, competenza, performance e sanzione. Lo schema narrativo canonico nel romanzo «*La Garçonne*»

La figura della *garçonne*, intesa quale ‘tipo’ sociale facilmente circoscrivibile nella cornice storico-geografica della Parigi degli anni '20, viene da sempre inserita all'interno della ricostruzione lineare delle tappe più rilevanti del percorso emancipativo della donna. In questa operazione di storicizzazione si è però spesso trascurata, riportandola solo come ‘curiosità’, come surplus di informazione e non attribuendole il dovuto valore, l'origine letteraria di questo personaggio oramai mitico, emblema di un nuovo tipo di corpo femminile e di un diverso paradigma comportamentale della donna, che, proprio in base al nuovo stile di vita delineato dal suo essere *garçonne*, inizia a venir definita ‘moderna’.

Molti tra i numerosi studi che hanno preso in esame quello che è andato connotandosi come un vero e proprio ‘fenomeno’ sociale, hanno comunque riconosciuto nell'opera letteraria del 1922 di Victor Margueritte, e nello scandalo da essa suscitato, la premessa per la fortunata diffusione del termine *garçonne*, vocabolo migrato direttamente dal titolo del romanzo a vari altri domini culturali (cinema, arti visive, moda, teatro).

Limitandosi però esclusivamente ad una sintesi del testo — di conseguenza poco esaustiva e a volte finanche imprecisa e fuorviante — e tutt'al più alla descrizione dell'impatto che esso ebbe sul grande pubblico, nessuna indagine condotta fino ad ora ha approfondito in modo adeguato l'analisi di questo libro, che, nonostante sia stato aspramente criticato dalle istituzioni politiche e letterarie dell'epoca¹, divenne uno dei best-seller della prima metà degli anni '20. È come se, quando si ragiona sulla *garçonne*, si dimenticasse o si ritenesse poco significativo il suo nascere, non solo quale neologismo, ma anche e soprattutto quale personaggio letterario.

¹ Messo all'indice dalla Chiesa, il libro verrà accusato di «outrage aux moeurs» dalla Légion d'honneur che, come verrà spiegato più avanti, radierà Victor Margueritte dall'Ordine nel quale era stato ammesso nel 1907 dopo aver pubblicato il romanzo *Prostituée* che, nonostante il tema crudo che affrontava — lo sfruttamento della donna da parte dell'uomo, la prostituzione e la lotta di classe —, venne considerato «un roman hautement moral», proprio per la sferzante critica sociale che emergeva dalle pagine, apparso in *feuilleton* sul periodico *Journal* (Cfr. Jean Guirec, *Victor Margueritte. Son oeuvre. Portrait et Autographe*, in “Document pour l'histoire de la littérature Française”, La Nouvelle Revue Critique, Paris, 1929).

Come afferma Bertrand, invece, la letteratura rappresenta «l'immenso serbatoio della memoria collettiva»² ed essa è «mezzo di trasmissione dei contenuti mitici e assiologici, dei modi d'essere e dei modi di fare di una comunità, come aspetto che fonda in parte la sua identità»³. Proprio per questo si reputa necessario dedicare ampio spazio alla ricostruzione dei modi della produzione del testo, ovvero delle tappe e dei livelli che sono stati affrontati nel portare a compimento il romanzo così come si presenta al lettore. Lo studio de *La Garçonne** permetterà quindi sia di fissare, valorizzare, isolare, il 'tipo' della *garçonne* e il suo proprio percorso passionale, sia di analizzare e sottolineare le trasformazioni, i cambiamenti, avvenuti dalla migrazione di questa nuova figura nei diversi ambiti culturali in cui, seppur con differenti sfumature semantiche, si ritrova.

Il primo incontro con il libro di Marguerite non è dei più avvincenti. La storia, poco originale anche per il lettore dell'epoca — abituato agli intrecci di Zola, con cui più volte il nostro autore viene messo in relazione, alle opere di Flaubert, di Huysmans, di Proust e ai successi editoriali di Colette —, è quella di una ragazza, Monique Lerbier, che, si appresta, sognante e piena di aspettative per il futuro che la attende, a sposare un giovane fabbricante d'automobili, Lucien Vigneret. A qualche giorno dalle nozze, Monique scopre però di venir tradita e, in preda allo sconforto e al disincanto, inizia ad intraprendere una vita a dir poco licenziosa, passando da un amore all'altro, stordendosi fumando oppio e danzando la notte al ritmo di balli come il tango, reputati al tempo impudichi e lascivi.

Come in un vero e proprio *Bildungsroman*, la protagonista, attraverso una serie di errori e disillusioni che ne segnano la crescita verso la maturità emotiva e l'emancipazione sentimentale e sociale, arriva infine a raggiungere il proprio traguardo, che, nel caso specifico del testo di Marguerite, è la ritrovata possibilità di amare.

Da questa sinossi estremamente sintetica si può già riconoscere come lo *schema narrativo canonico*, individuato da Greimas quale modello di riferimento comune a tutti i testi, sorregga anche in questo caso l'intreccio del racconto.

² Denis Bertrand, *Précis de sémiotique littéraire*, Edizioni Nathan, Parigi, 2000 [tr. it. *Basi di semiotica letteraria*, Meltemi, Roma, 2002].

³ Ibidem.

* Per agevolare la lettura e la comprensione del primo capitolo della presente ricerca, interamente dedicato all'analisi del romanzo marguerittiano, viene proposta, in appendice al testo, una breve sintesi del racconto.

Astraendosi dallo sviluppo discorsivo della storia, ovvero dalla mera descrizione delle vicende che interessano il personaggio principale dell'opera marguerittiana, si ritrovano infatti i sintagmi narrativi che lo studioso lituano, padre della semiotica generativa, indica quali istanze essenziali che riflettono il «senso della vita». Ecco allora che, nella profonda incomprensione tra Monique e i suoi genitori — che si esplicita alla fine della prima parte del romanzo in una scena di aperto scontro tra i tre —, e soprattutto nel tentativo di questi ultimi di imporre alla figlia il loro *modus vivendi et operandi*, si può individuare una particolare declinazione della *manipolazione* che nello schema narrativo canonico corrisponde a quel 'far fare' che qualifica il soggetto e lo introduce all'azione. Una volta scoperto il tradimento, ciò che spinge la giovane a trasformarsi radicalmente, non è tanto l'infedeltà dell'amato, quanto il tentativo da parte della madre e del padre — che si definisce addirittura il suo «juge sans appel»⁴ [p. 106] tanto per sottolineare il proprio potere nei confronti di Monique — di impedirle di diventare soggetto dell'azione. Dalla *manipolazione* autoritaria di un dovere imposto, si passa agli altri due ambiti dello *schema narrativo canonico*: la realizzazione del soggetto attraverso qualcosa che egli fa (la cosiddetta *performance*), e la *sanzione*, che è l'unica a garantire il senso del suo operato e a costituirlo come soggetto compiuto.

Inizialmente Monique viene descritta come ingenua, idealista, spettatrice di un mondo edulcorato dai suoi stessi sogni ad occhi aperti che le impediscono di vedere fino in fondo le effettive dinamiche che la circondano.

Esemplificativa è a tale proposito la scena all'inizio del racconto in cui, seduta sul divano, la protagonista inizia a ripercorrere la sua infanzia attraverso una serie di veri e propri *flashback* che le scorrono davanti agli occhi come immagini sovrapposte proiettate su uno schermo. Il riferimento al «mysterieux écran» [p.26] cinematografico è tanto esplicito quanto efficace nel presentare la giovane come sognatrice e di conseguenza 'soggetto astante' nei confronti del reale andamento delle cose, spinto ad agire solo in base alle sue candide *rêveries*. A connotare in tal senso Monique compare una fitta rete di predicati legati al suo 'sapere', o meglio al suo 'non sapere', che testimoniano non l'ignoranza culturale e intellettuale della giovane — che al contrario dimostra un'alta formazione —, ma la sua ingenuità, il suo misconoscere i meccanismi

⁴ Victor Margueritte, *La Garçonne*, Ernest Flammarion Editeur, Parigi, 1922, p. 106 [Poiché l'analisi qui condotta è svolta esclusivamente sulla versione francese del romanzo di Margueritte, per agevolare la lettura si è scelto di porre il riferimento della pagina da cui è tratto il passo, o anche solo il termine citato, dopo le virgolette, tra parentesi quadre. Le indicazioni alle pagine sono state escluse quando i termini vengono ripetuti più di una volta nel testo marguerittiano].

tanto convenzionali quanto subdoli che, almeno stando alle descrizioni dell'autore, contraddistinguono l'*élite* parigina del primo dopoguerra. Accanto ai numerosi «ne sait pas», «sans comprendre», «sans analyser», si trovano altrettante espressioni che attestano il sognare ad occhi aperti e lo stupore di Monique ogniqualvolta viene raggiunto un certo grado di consapevolezza rispetto a ciò che effettivamente accade — «reprit sa rêverie», «elle s'en va, avec une ivresse ingénue, sur l'aile ouverte de ses rêves», «rève», «elle ferme les yeux et sourit», «Je n'en reviens pas...», «fut toute surprise». Sempre in questa prima parte del romanzo, si rintraccia l'uso consistente di verbi 'pronominali' che, per la loro funzione di riversare l'azione sullo stesso soggetto che la compie, sembrano enfatizzare l'autarchia, spesso ancora ingenua, della ragazza, rispetto alle contingenze che la circondano. Il verbo alla forma riflessiva si richiude sulla stessa Monique, delineando una situazione che appare di stallo e non di reale emancipazione, di vera crescita. La giovane prende sì delle decisioni, compie sì delle scelte, ma la maggior parte delle volte queste ricadono esclusivamente su di lei più che sugli oggetti del mondo che la attorniano. Monique agisce oggettivando se stessa.

Forme predicative quali «se voyait», «s'abandonnait», «s'est laissé prendre, elle s'est donnée toute», «elle s'était offert!», «se voulait détachée», oltre che accentuare in alcuni casi una certa lascivia, descrivono una sorta di circolo vizioso in cui il soggetto-spettatore tratta se stesso come oggetto del suo agire. La protagonista non 'fa' ma 'si lascia fare', così come viene esplicitato dalla locuzione «Monique se laissait faire comme une bête» [p.91] dove, oltre la crudezza dell'immagine, si può notare come il ricadere dell'azione sul soggetto che l'ha compiuta, facendolo diventare l'oggetto del proprio fare, raggiunga il suo apice. Il pronome riflessivo, pur riferendosi allo stesso soggetto della frase, tende così tanto a sottolineare la propria funzione di oggetto da dover ricorrere a una similitudine con qualcosa che, pur avendo delle analogie con l'essere umano, se ne discosta notevolmente. Il paragone con la «bête» serve quindi a rafforzare questo doppio ruolo di soggetto/oggetto giocato da Monique nella prima parte del romanzo, amplificando la sensazione di pantano in cui la giovane si trova e che le impedisce di avanzare, facendola, nel caso specifico, addirittura regredire ad una condizione di animalità.

Dopo il sintagma narrativo della *manipolazione*, in qualche modo risolutivo affinché la storia proceda, inizia per la protagonista quel percorso fatto di fasi intermedie, attraverso il quale acquisirà una serie di competenze, di proprietà, che la porteranno ad affrancarsi

dalla situazione iniziale e a far sì che venga infine riconosciuta quale soggetto compiuto, realizzato.

Dal confronto polemico con il padre e la madre, Monique esce trasformata. Se il tradimento del futuro sposo frantuma il suo «rêve d'amour» [p. 86], dando inizio ad un incubo che si svolge come in un film, è solo in seguito al litigio con i propri genitori che la giovane, oramai disillusa, comincia a venire qualificata in modo diverso. Come avesse aperto gli occhi sul mondo che prima attraversava sognando, Monique inizia a manifestare un certo 'sapere' di cui inizialmente era priva. Tale passaggio si può riscontrare in tutta una serie di predicati volti a rovesciare in modo puntuale quell'inconsapevolezza che caratterizza la ragazza durante la prima parte del racconto. Ai vari «sans comprendre», «sans analyser», si susseguono ora diversi «examinait», «savait», «savait bien»; ai molteplici riferimenti all'atto del fantasticare, ora si ritrovano numerose espressioni che hanno a che vedere con l'osservare attentamente, con il riflettere, e che quindi presuppongono una vista acuta, intelligente, impossibile per chi ha negli occhi solo i propri sogni. Inoltre, ai verbi pronominali che andavano a descrivere un agire ripiegato sul soggetto che lo compiva, si ergono a contraltare locuzioni che testimoniano un grande «besoin d'action» [p. 154], una «tenace volonté» [p. 168], e che disegnano una traiettoria in movimento, in progressione, oltre che di conseguenza una differente presa sul mondo e sugli oggetti che lo costituiscono.

Se in questa fase di acquisizione delle competenze necessarie al soggetto per portare a termine il proprio percorso, la giovane appare modalizzata da un 'sapere' e da un 'voler fare', ciò che le manca per realizzarsi in modo definitivo è il 'poter fare'.

Inizia così una sequenza intermedia qualificata da un 'non poter fare', che, oltre ad affievolire, sedare il 'voler fare' della protagonista, impedisce il concretizzarsi della sua 'esistenza modale', ovvero dell'esigenza più profonda di Monique, il suo 'voler essere'.

Non avendo accettato i 'consigli' paterni, o meglio le intimidazioni dei genitori, ed essendo per questo stata ripudiata, una volta uscita dalla casa di famiglia, la giovane Lerbier apre un'attività iniziando a lavorare come allestitrice di interni. Mentre di giorno si dedica alla professione, tanto che ben presto le sue «installations devenaient à la mode» [p. 130], di notte la ragazza si consacra alla conoscenza di quel mondo che prima ignorava. In questi due ambiti la fanciulla esercita il suo nuovo 'sapere' e un inedito 'voler fare'. Le scelte che compie però portano la *mademoiselle* lontana dalla sua realizzazione come soggetto finalmente compiuto. Abbandonata dagli amori più cari —

Lucien Vigneret, che avrebbe dovuto sposarla, il padre, la madre, l'adorata zia Sylvestre, vera responsabile della sua formazione, (vittima di un incidente stradale proprio alla fine della prima parte del romanzo, quando cioè, dopo il sintagma narrativo della *manipolazione*, la protagonista inizia il suo *iter* performante) —, Monique diventa infatti come una di quelle «pauvres apparences humaines agitées, au balancement de l'instinct, par un va-et-vient irrésistible» [p.143]. La vita viziosa che inizia a condurre spinge gradualmente la giovane ad allontanarsi dal suo rinnovato «âpre besoin d'action» [p.168], indirizzandola sempre più verso quel 'non poter fare' che ne complica il percorso in direzione dei sintagmi decisivi della *performance* e della *sanzione*.

La prima cosa che Monique scopre di 'non poter fare' è rimanere incinta. In un primo tempo sarà una scelta, che la porterà alla decisione di avere una relazione con una donna, (Niquette, star del *music-hall*), o a quella di interrompere gli amplessi con i diversi uomini con cui si avventura; il non aver figli, sarà quindi la conseguenza di comportamenti che rimangono nella sfera del 'voler fare'. In seguito però, quella che era un'iniziativa premeditata si trasformerà in un impedimento oggettivo che causerà la frustrazione della protagonista per quello che è diventato un 'non poter più fare'.

L'impossibilità di essere madre si aggiunge ad una serie di analogie con il genere maschile che è la stessa Monique a sottolineare.

Come rivincita nei confronti dell'uomo che l'aveva tradita e dei genitori che l'avevano abbandonata, la giovane assume infatti programmaticamente quei tratti considerati tipicamente maschili, quali la spavalderia, l'audacia e l'autoritarismo, che l'avevano fatta soffrire. Inoltre tagliati i capelli e resa estremamente longilinea la propria silhouette grazie all'attività sportiva, *mademoiselle* Lerbier, «a force de l'avoir voulu» [p.155] è «devenue, physiquement et moralement, leur [agli uomini] égale» [Ibidem]. Monique diviene cioè *garçonne*, o meglio, *la garçonne*.

Il non poter vivere la maternità a causa di una particolare conformazione anatomica⁵ porta il parallelismo tra la protagonista e il sesso maschile ad un grado ulteriore. La similitudine con l'uomo diventa intima, strutturale, seppur temporanea. L'autore infatti presenta fin da subito tale impedimento fisico come provvisorio, risolvibile dalla fanciulla nel corso della sua *performance* e solo dopo il conseguimento delle opportune competenze.

⁵ Il dottore diagnostica infatti alla giovane quello che definisce il «col virginal», una particolare morfologia dell'utero che impedisce alla donna di rimanere incinta (Cfr. p. 175 del romanzo marguerittiano).

La donna che non può vivere la maternità è considerata «inutile» [p.123] e proprio a causa di questa che viene vissuta dalla stessa protagonista come vera e propria impotenza, come mancanza cioè di potere, di capacità, Monique si lascia andare abdicando a qualsiasi tipo di volontà. La ragazza, in una sorta di «nuit morale» [p.184], si inoltra sempre più verso la deriva, arrivando a fumare oppio e ad assumere cocaina. In realtà, anche in questa nuova occupazione, *mademoiselle* Lerbier dimostra un certo ‘sapere’ costruito da un’esperienza ripetuta quasi quotidianamente. Monique diviene una «véritable opiomane» [p.190], tanto da tralasciare il proprio lavoro e da non avere che un desiderio, quello di continuare a consumare droghe. Ecco che ci si trova di fronte alla seconda grande impotenza della protagonista. La giovane non può fare a meno di assumere sostanze stupefacenti, tanto che, pur sapendo che l’astinenza le farebbe ritrovare la lucidità di agire, non riesce a rinunciarvi. È quindi un altro caso in cui il ‘voler fare’ del soggetto lo spinge ad un ‘non poter fare’.

In questa fase intermedia del racconto si ha la sensazione che Monique non sia in grado, nonostante il suo essere modalizzata da un ‘sapere’ e da un ‘volere’, di acquisire le proprietà necessarie per uscire dall’impossibilità di agire e raggiungere così la propria realizzazione in quanto soggetto. Ma nel momento di massima apatia, la protagonista incontra un personaggio che la aiuterà a progredire nel proprio cammino. In Régis Boisselot, scrittore di una certa levatura intellettuale, Monique trova uno dei suoi Adjuvanti. Sarà lui, divenendo, almeno in un primo tempo, l’oggetto della rinnovata capacità d’amare della giovane — e quindi dell’azione del soggetto —, a farle ritrovare quella volontà di agire, che la farà sbloccare dall’*impasse* del ‘non poter fare’.

Ha inizio così la terza parte del romanzo, quella costruttiva e conclusiva.

Monique viene subito qualificata da predicati che ne sottolineano ulteriormente il ‘sapere’ e il ‘volere’ con un ritmo ben più incalzante che fa da contrappunto all’andatura più cadenzata e abulica della fase intermedia caratterizzata dall’impossibilità di agire da parte del soggetto. Significativa a tale proposito è l’insistenza con cui si sottolinea il rinnovamento, seppure ancora ad uno stadio iniziale, della *garçonne*, che comincia a sentirsi «une personne nouvelle» [p.226], «une autre femme» [p. 235].

In poche pagine la protagonista riprende la direzione della sua *maison*, quindi della sua attività lavorativa — che aveva trascurato per dedicarsi ai propri vizi —, diventa una «chauffeuse adroite» [p. 237], e recide di netto con il proprio passato, smettendo di

assumere droghe, di avere avventure sentimentali e, cosa non meno essenziale, di ballare.

Ben presto però, la 'struttura contrattuale' tra soggetto e Adiuvente, tra Monique e Régis, che con la loro relazione amorosa danno vita ad una vera e propria alleanza, nel senso stretto di unione, di coalizione, viene meno, e da una situazione di iniziale equilibrio si passa alla forma di comunicazione opposta, quella del conflitto, fatta di tensioni e scontri polemici.

Boisselot, non riuscendo ad accettare il passato trasgressivo, fuori dalla norma sociale e soprattutto dalla «loi (...) de la nature» [p.245] — per cui le donne non possono avere rapporti sessuali fuori dal matrimonio —, della protagonista, da Adiuvente passa ad essere suo Opponente, ostacolandone, anzi impedendone l'azione.

La gelosia di Régis diventa così la causa di un nuovo 'non poter fare' di Monique, la cui iniziale incapacità di opporsi, dettata dal voler preservare il rapporto con il suo amante, determina la sua segregazione sia dalla vita lavorativa sia dalla vita sociale, tanto che la giovane «renonça à la plupart de ses relations, de ses occupations» [p.248], lasciandosi «accaparer, chaque jour un peu plus» [Ibidem].

Ma a quello che sarà il loro più violento scontro verbale, in cui lo scrittore/amante rimprovera alla protagonista i suoi passati costumi lascivi insultandola pesantemente e quasi percuotendola, Monique reagisce lasciandolo e andandosene dalla loro casa, dimostrando che il 'sapere' e il 'fare' accumulati le hanno permesso di perseguire quel grado di emancipazione necessaria per contrastare i soprusi e per raggiungere la piena realizzazione di sé in quanto soggetto dell'azione. Lei «sa», lei «fa» e ora «può» anche.

Non a caso, in questa sequenza che preannuncia la parte finale del romanzo, i predicati che caratterizzano la giovane hanno tutti a che vedere con l'avanzare determinato e battagliero, nonché con l'idea della conquista della libertà. Ecco allora che Monique non fa altro che «marcher», con piglio sicuro e deciso, e «respirer», finalmente sollevata, libera.

La sensazione di mobilitazione, di riscossa, viene enfatizzata dalla netta contrapposizione tra le locuzioni che indicano il moto e il reagire caparbio e impavido della giovane, e quelle espressioni che ne denotano lo stallo, l'*impasse* nella prima fase e in gran parte del sintagma narrativo intermedio. «Allongée», «assise», «étendue», sono tutti termini che qualificano la fanciulla evidenziandone la completa inattività e quello che è stato indicato come suo conseguente 'non poter fare'. Se però nella prima parte del

romanzo l'essere sdraiata tende a rimarcare il perdersi della protagonista nelle proprie fantasticherie, in quella successiva, la posizione orizzontale mette in risalto il totale abbandono, tra le braccia dei vari amanti e i fumi narcotizzanti delle droghe, di corpo e mente.

Sin dall'inizio, e ben oltre la metà del racconto, quindi il lettore non fa altro che trovare la protagonista, sia che essa sogni, sia che fumi, sia che si apparti con i suoi amanti, distesa o assisa su grandi divani — che non a caso occupano un ruolo fondamentale nel mobilio descritto da Margueritte⁶. Ma, a partire dall'incontro con lo scrittore Boisselot e soprattutto nella sezione finale del testo, la ragazza si rialza, marciando, alla guida del proprio destino.

La posizione orizzontale del soggetto 'astante', che alludendo in diverse occasioni alla vita lasciva e lussuriosa di Monique ne descrive soprattutto l'essere inerme e inerte, viene così rovesciata.

In meno di trenta pagine si sviluppa l'azione conclusiva che porta alla realizzazione del soggetto e al riconoscimento del suo fare. La protagonista, tornata a vivere a Parigi dopo essere fuggita dalla casa di Rozeuil, dove Régis l'aveva segregata, si ritrova a pranzo nella casa di Madame Ambrat e del Professor Vignabos, coloro che, dall'inizio del romanzo, sono stati i veri Adiuventi della giovane, e che ora, alla fine del racconto, nel sintagma narrativo della *sanzione*, valuteranno l'esito della trasformazione da lei compiuta, approvandone l'operato.

Circondata dagli amici, Monique si «sentait bien (...), comme dans la tranquillité d'un refuge» [p. 286]. Ma prima di potersi finalmente abbandonare alla nuova serenità faticosamente conquistata, la *mademoiselle* deve ottenere l'oggetto tanto agognato: un uomo da 'poter' amare. Ecco allora che in una rapida e precipitosa successione di eventi si arriva alla risoluzione dell'intreccio. L'espedito adottato è quello di ogni buona favola che si rispetti. L'eroina viene salvata dall'eroe che la strappa dalle grinfie dell'anti-eroe. La vita di Monique è infatti difesa a spada tratta da un personaggio fino ad ora rimasto in disparte, il docente di filosofia Georges Blanchet, amico di Vignabos e Madame Ambrat, verso il quale si era scatenata, dapprima senza alcun motivo, tutta la gelosia di Régis Boisselot, ossessionato dalla complicità tra la sua amata e il giovane professore.

⁶ Interessante a tale proposito è la descrizione della *garçonnière* di Monique, un piccolo appartamento — tipico dell'uomo celibe pronto a vivere in disparte le sue avventure — con una sala da bagno e un salone ammobiliato solo con un grande divano (Victor Margueritte, *La Garçonne*, op. cit., p. 189).

Sopraggiunto a turbare la bucolica e amena quiete del pranzo tra amici, Régis, dopo aver intimato alla protagonista di andare via con lui, al netto rifiuto di lei replica estraendo una pistola e facendo partire un colpo. È a questo punto che subentra Blanchet. Facendo da scudo con il proprio corpo a Monique, l'intrepido professore salva la vita della donna che, di fronte a tanta abnegazione, scopre in lui l'uomo d'amare.

Blanchet rimane, seppur non mortalmente, vittima del proiettile che ferisce lievemente sul collo — e non a caso, come si vedrà in seguito — anche la ragazza. Ripresasi dallo *shock* dello sparo, la giovane Lerbier soccorre il suo eroe accudendolo fino al giorno della guarigione. Boisselot scompare dalla scena così come v'era entrato, sancendo però con il suo folle atto il conseguimento da parte di Monique dell'oggetto di tutto il suo agire.

A ben vedere, la scena spasmodica dello sparo non funge solo da *escamotage* per introdurre la sequenza finale in cui la donna ottiene definitivamente ciò per cui ha iniziato il suo 'fare', ma propone un rivolgimento prospettico importante. Se la fanciulla scopre nel suo «Sauveur» [p. 297] l'oggetto del proprio amore, è vero anche il contrario. Adottando la prospettiva del giovane professore, quello che fino ad ora è stato il soggetto dell'azione, ovvero Monique, diventa, in questo specifico *programma narrativo d'uso*, l'oggetto di valore e di desiderio conteso tra due attanti, l'eroe e l'anti-eroe, e solo dal primo, Blanchet, completamente conquistato.

Così, tra la ragazza e il suo paladino si instaura una particolare forma di comunicazione per la quale entrambi i soggetti, attraverso la formula del 'dono' e del 'contro-dono', si consacrano reciprocamente l'uno all'altra. Il professore, parando il colpo di Boisselot, consegna la salvezza — che diventa una sorta di vera e propria redenzione — alla protagonista, e lei, come ricompensa, concede all'uomo tutto il suo amore. In questa relazione interattanziale di dono (la salvezza) e contro-dono (il proprio amore) si assiste quindi alla circolazione di ben due oggetti di valore che si identificano proprio con gli stessi soggetti. Sia Blanchet sacrificando la propria vita, sia Monique offrendo il proprio cuore, donano se stessi, oggettivandosi. In questa particolare circolazione di oggetti di valore non si assiste però ad alcuna privazione. Nessuno dei due soggetti si spoglia di alcunché. Si è infatti di fronte a un caso di *comunicazione partecipativa*, per cui il dono non implica alcuna rinuncia da parte del soggetto. «Chi offre amore resta amante»⁷

⁷ Patrizia Magli, *Semiotica. Teoria, metodo, analisi*, Marsilio, Venezia, 2004, p. 96.

Con l'acquisizione dell'oggetto da parte della protagonista e la sua conseguente realizzazione in quanto soggetto, si giunge al momento risolutivo della *sanzione*, affidata a Madame Ambrat e a Vignabos che, attraverso un rapido ma estremamente incisivo scambio di battute, riconoscono l'avvenuta trasformazione di Monique.

Oltre a proclamare la «guérison» [p. 306] della *garçonne* che ha ritrovato la retta via, i due si fanno portavoce della morale del racconto. Nonostante «les moeurs actuelles sont un terrible bouillon de culture» [p. 310] «pour un être jeune qui n'a pas été contaminé, entièrement, par la vie sociale» [Ibidem], qualsiasi passo, seppur falso, verso l'emancipazione femminile è un miglioramento, un cambiamento importante verso l'eguaglianza. Così anche l'essere *garçonne* diventa un momento fondamentale, nella creazione della donna che verrà. Riprendendo le parole pronunciate da Blanchet qualche pagina addietro, l'essere *garçonne*, con i suoi eccessi, non è altro che un «apprentissage de liberté» [p. 267] che probabilmente abbellirà il viso della «femme de demain» [Ibidem]. Tappa dovuta tanto nella vita di Monique Lerbier quanto nella più grande storia dell'affrancamento sociale e politico della donna, la *garçonne*, con tutte quelle sue «soeurs» [p. 311] con le quali lavora per il raggiungimento della parità dei sessi, va ad indicare un attante collettivo, divenendo un soggetto plurale, pubblico. Si ribadisce così, alla fine del romanzo, ciò che in più parti del testo emerge, ovvero come l'essere *garçonne*, individuando una nuova figura del corpo femminile e un preciso paradigma comportamentale, si attesti come stile di vita particolare, caratterizzato da una serie di prescrizioni da seguire e rispettare.

1.1.2. Il soggetto astante e il tempo istantaneo

La consapevolezza del costituirsi di un nuovo *tipo epocale e sociale*⁸ porta ad approfondire non solo il modo in cui il soggetto agisce e conosce, ma anche come esso è, come esso percepisce il mondo e come si percepisce nel mondo. Se infatti nell'analisi del romanzo e della realizzazione del personaggio di Monique Lerbier non si può

⁸ L'espressione *tipo epocale e sociale* viene adottata da Jurij M. Lotman che nel suo saggio *Il decabrista nella vita. il gesto, l'azione, il comportamento come testo*, sostiene come per la società esistano solo quegli atti comportamentali ai quali, all'interno di un dato sistema culturale, si attribuisce un significato sociale. «In tal modo, la società, chiarendo il senso del comportamento del singolo, lo semplifica e lo tipizza conformemente ai propri codici. Da parte sua l'individuo integra la propria struttura, introiettando questo punto di vista della società e diventa più "tipico" non solo per l'osservatore esterno, ma anche per se stesso in quanto soggetto». Ogni sistema culturale costituisce forme specifiche di comportamento storico e sociale che rispondono ad altrettanto specifiche norme semiotiche d'ordine etico, religioso, estetico, pratico, «sullo sfondo delle quali si costituisce la psicologia del comportamento di gruppo», in base alle quali si realizzano determinati «tipi epocali e sociali» (in Jurij M. Lotman, *Tesi per una semiotica delle culture*, a cura di Franciscu Sedda, Meltemi, Roma, 2006, pp. 185-259).

tralasciare lo studio della dimensione passionale, relativa cioè alle modalità dell'essere del soggetto, essa appare fondamentale anche per meglio comprendere il comportamento quotidiano della *garçonne* — quale attante collettivo e sociale —, che nell'opera di Marguerite viene in qualche modo idealizzato, canonizzato, riconosciuto cioè come autentico e legittimo.

La suddivisione dell'intreccio nei diversi sintagmi che costituiscono lo *schema narrativo canonico* emerge con sufficiente chiarezza ed immediatezza. A ben vedere, la stessa tripartizione del romanzo, resa volutamente esplicita dall'autore (che distingue il testo in una *Première Partie*, una *Deuxième Partie* ed una *Troisième Partie*), aiuta ad individuare più facilmente le istanze fondanti l'intreccio: *manipolazione, competenza, performance e sanzione*.

La prima parte infatti è dedicata alla presentazione del personaggio e all'istanza del 'far fare' che lo introduce, lo spinge, all'azione; la seconda, alla qualificazione del soggetto e all'inizio di quel suo 'agire' che lo porterà, nella terza e ultima sezione del libro, alla sua realizzazione e al riconoscimento del suo operato.

Nonostante, come si evince da questo schema, sia soprattutto la seconda parte — quella in cui la protagonista conquista le proprietà necessarie al suo fare — che appare interessante per la qualificazione del soggetto in quanto *garçonne*, già nella prima sezione dell'opera marguerittiana emergono elementi fondamentali tanto per la caratterizzazione del percorso patemico del personaggio di Monique Lerbier, quanto per la ricostruzione dell'*identikit* della *garçonne* quale figura del corpo e forma di vita⁹ che questo 'tipo' sociale descritto nel libro va a connotare e identificare.

⁹ Con la nozione di *forma di vita* si intende una determinata modalità della presenza. La forma di vita è scelta di regime comportamentale, individuale o collettiva, e può essere riconoscibile come rappresentazione stabilizzata di «filosofia del quotidiano». Certo, anche gli 'stili di vita' possono essere identificati dalla sociologia quali espressioni di una 'filosofia del quotidiano', ma senza quella dimensione antropologica e senza quella prospettiva di un'estetica dell'etica che caratterizzano invece le «forme di vita» semioticamente intese. Vi è infatti forma di vita quando la prassi enunciativa appare intenzionale, schematizzabile ed estetica, ovvero «*soucieuse*», preoccupata cioè di possedere un piano dell'espressione che le sia proprio e che si presenti quale manifestazione sensibile dell'orientazione assiologica sottesa alle scelte comportamentali che la identificano. Le forme di vita permettono quindi di apprendere la globalità di una pratica significante in rapporto alle scelte assiologiche proprie di un individuo o di una cultura intera. Esse infatti «*procèdent à la fois de la praxis énonciative, car elles se font et se défont par l'usage, elle sont inventées, pratiquées ou dénoncées par des instances énonçantes, collectives ou individuelles, et de l'esthétisation de l'éthique, car elles ne parviennent à donner un sens à la vie que dans la mesure où elles obéissent à certains critères de type sensible et esthétique*» (Jacques Fontanille, *Les formes de vie*, in "RSSI", vol. 13, n. 1-2, 1993, pp. 5-6. Cfr. inoltre, per la nozione di forma di vita, Jacques Fontanille e Claude Zilberberg, *Tension et signification*, Mardaga, 1998, Sprimont-Belgique).

L'utilizzo di verbi pronominali — tesi ad enfatizzare il ripiegarsi del soggetto su se stesso accentuandone così la situazione di stallo e di impossibilità all'azione — e di predicati che evidenziano il suo sognare ad occhi aperti, descrivono, come già sottolineato, l'essere spettatrice della protagonista. Intrappolata nel tempo *istantaneo*¹⁰ delle immagini oniriche, la giovane vive con «ingenuo fervore» [p.40], la realtà così edulcorata. Chiuso su di sé il soggetto inerme e astante può solamente attraversare un tempo altrettanto circoscritto, quello dell'attimo, di cui comunque, nonostante la fugacità, gode come «une religieuse de l'éternité» [Ibidem].

A ribadire la completa immersione della fanciulla nella temporaneità dell'istante, vi sono poi le passioni che la caratterizzano e che a ben vedere hanno tutte a che fare con una duratività limitata. Lo stupore, ad esempio, che, avendo a che vedere con il venire sorpresi da qualcosa, è un affetto teso a scomparire in un breve lasso di tempo, ovvero con il progressivo abituarsi a ciò che inizialmente appare inaspettato. O la rabbia che, prima che diventi rancore, scoppia tanto violentemente quanto improvvisamente. Persino gli effetti somatici dei moti d'animo che connotano la protagonista testimoniano una certa fugacità. Così il rossore che ne tinge le gote a prova del carattere timido e pudico; il piegarsi delle ginocchia e il brivido che la pervade al momento della scoperta del tradimento del suo futuro sposo sono tutti effetti passeggeri di passioni e sconvolgimenti che sono circoscritti nel tempo e che indicano l'*incipit* di un processo emotivo e fattivo. Almeno nella prima sezione del romanzo *Monique* è quindi un soggetto astante e pressoché immobile ma agitato da affetti che ne destabilizzano, seppur temporaneamente, lo *status quo* rendendolo tanto precario quanto sono provvisori gli istanti in cui vive.

1.1.3. Dalla puntualità dell'attimo alla monotonia del presente

Se inizialmente, nella parte dedicata alla presentazione della protagonista e al sintagma narrativo del 'far fare', la componente temporale delle passioni ha a che vedere con la puntualità dell'attimo, andando a descrivere il tempo istantaneo in cui è immerso il soggetto sognante, nella seconda si assiste a delle trasformazioni sostanziali. Il 'sapere' e il 'fare' che la fanciulla inizia ad acquisire in questa nuova sequenza, la rendono più

¹⁰ Pavel Florenskij nel suo *Le porte regali* teorizza come le «visioni oniriche», che caratterizzano il momento di passaggio dal sonno alla veglia, appartengano «in senso stretto all'*istantaneo* trapasso dall'una all'altra sfera della vita psichica» e come solo dopo, «nel ricordo (...) si sviluppano in noi il mondo visibile, la successione temporale» (Cfr. Pavel Florenskij, a cura di, Elemire Zolla, *Le porte regali. Saggio sull'icona* Adelphi, Milano 1977).

smaliziata, più scaltra. Monique continua a stupirsi, ma non arrossisce più. La repentina fine delle sue fantasticherie, dei suoi vagheggiamenti, coincide con un risveglio così traumatico che, progressivamente, il suo nuovo ‘sapere’, il suo rinnovato sguardo — fortemente disilluso — sul mondo, la portano a voler ottundere le proprie percezioni. ‘Volere’ questo che si trasformerà poi in impossibilità ad agire. È in questa fase, in cui la protagonista viene modalizzata da un crescente ‘non poter fare’, che la si ritrova, stordita dall’alcool e dalle droghe, distesa voluttuosamente su divani e cuscini. Questa volta però il suo è uno stato comatoso. Dall’incoscienza ingenua e infantile data dal sognare ad occhi aperti, che le impedisce una effettiva presa sul reale, la ragazza passa ad un altro genere di incoscienza, quella di chi, una volta svelata la natura profittatrice dell’uomo, «le spectacle de la médiocrit  humaine» [p.172], preferisce attenuare la propria aderenza al mondo e agli oggetti che lo costituiscono, obnubilando i propri sensi. Se prima il lettore sorprende la giovane inerme e sognante, ora la trova, s  che progredisce, ma priva di sensi come fosse sonnambula. Non a caso il vagare della fanciulla   sempre pi  circoscritto alle ore notturne, consacrate da Monique a tutti i suoi vizi. Questa vera e propria confusione tra giorno e notte¹¹, tra veglia e sonno, diventa quindi sintomatica dello stravolgimento vissuto dalla protagonista, che vive in una perenne semi-incoscienza. Ad enfatizzare tale sensazione di stordimento concorre poi la descrizione di tutta una serie di stati d’animo che testimonia della nuova temporalit  in cui versa il soggetto precipitato nella vertigine narcotica di droghe e alcool. Al tempo *istantaneo* delle immagini oniriche e alla puntualit  delle passioni che connotano la giovane nella prima parte del romanzo, si passa ad una dimensione temporale che supera la fugacit  dell’attimo.

Monique vive nella monotonia del presente che si dilata inesorabilmente senza prevedere alcuna possibilit  di cambiamento futuro e lasciando alle spalle un passato verso il quale si ha malinconia.

Affetti quali la noia, l’indifferenza, l’apatia guardano tutti ad un presente non pi  fatto di istanti precari ma percepito come svuotato di senso e proprio per questo illimitato. Ecco allora che i riferimenti agli stati comatosi in cui si trova la fanciulla e alle «heures de nirvana» [p.187] da lei trascorse abusando di droga servono ad amplificare la sensazione

¹¹ Dopo aver esplicitamente collocato i risvegli della protagonista alle due del pomeriggio — «(...) Monique, qui   deux heures de l’apr midi venait de se lever (...)» —, l’autore sottolinea ulteriormente questo capovolgimento tra ore diurne e ore notturne narrando come per la fanciulla il giorno inizi solo con la notte — «Maintenant le jour pour elle ne commen ait qu’avec la nuit...» — (Victor Margueritte, *La Garçonne*, op. cit., p. 185 e p. 190).

di vuoto in cui persiste solo una vaga impressione di languore. Persino la malinconia, pur rivolgendosi ad un tempo trascorso, indica la consapevolezza, contingente al momento in cui si prova, di aver irrimediabilmente perso qualcosa di prezioso.

L'effetto di annullamento e disfacimento del soggetto è poi reso ancor più evidente dalla descrizione dei vari sensi percettivi che appaiono tutti coinvolti in questo processo di intorpidimento e di progressiva perdita di coscienza. Così, i rumori che penetrano nel mondo ovattato della protagonista, costituito da un tempo indefinito e da uno spazio riempito solo dagli odori acri dell'alcool e della droga, si ripercuotono in lei dissipandosi lentamente e estraniandola da ciò che la circonda.

1.1.4. La categoria umano/meccanico e il percorso evolutivo della garçonne

La sensazione di svuotamento accompagna la ragazza a partire dall'inizio della parte centrale del racconto, quando — in una delle tre missive indirizzate a Madame Ambrat e inserite quali *traits d'union* tra la prima e la seconda sezione del romanzo — dichiara della difficoltà nel proseguire la propria vita in un «corps vide» [p.122]. La totale atonia della giovane raggiunge però il proprio apice nella narrazione degli effetti che oppio e cocaina hanno su di lei. Completamente anestetizzata, Monique sente se stessa come fosse una macchina. Il processo di annichilimento coincide quindi con una progressiva disumanizzazione, ovvero con l'annientamento di ogni elemento umano e di qualsiasi energia vitale della protagonista.

Ciò avviene sia descrivendo il modo sempre più “meccanico” con cui la donna compie i propri gesti, sia delineando i tratti fisici che la identificano.

Il corpo forte, longilineo, scolpito dall'esercizio ginnico, sembra perdere non solo i connotati tipicamente femminili — tanto da suggerire alla stessa Monique un parallelismo tra il suo fisico e quello, disegnato da «ligne si pures» di uno dei suoi amanti, il danzatore Peer Rys —, ma anche i tratti più genericamente umani. La ‘meccanizzazione’ è graduale. Già alla fine della prima sezione del romanzo, quando la fanciulla, distrutta dal tradimento del suo futuro sposo, si dona ad uno sconosciuto, il lettore assiste ad azioni compiute in modo macchinale. È però nella seconda parte del racconto che ci si trova di fronte alla completa assimilazione tra la donna e la macchina. Non sono solo i movimenti, compiuti come fosse un automa, a farsi indice di tale avvenuta trasformazione, ma persino il colore plumbeo, che va a sostituire il candore della pelle che la caratterizzava inizialmente, si inserisce tra i vari attributi che denotano questo procedimento disumanizzante. I lineamenti si induriscono e, a causa del potere

anestetico delle droghe, Monique sente il suo viso paralizzarsi come fosse di legno. L'irrigidimento e l'insensibilità del corpo sono diretta conseguenza dello stato di completa incoscienza in cui si trova. Tutti i sensi precipitano nell'abisso dell'intorpidimento che devitalizza e meccanizza. Neanche il gusto sfugge al processo di macchinalizzazione subito dalla ragazza, che, assalita da uno spiacevole sapore di cenere che le pervade la bocca — legato ovviamente al fumare oppio ma che ben si sposa con la relazione di identità tra la donna e il congegno meccanico —, smette finanche di mangiare, perdendo un'altra connotazione legata indissolubilmente all'essere vivente.

A ben vedere il procedimento di trasformazione in macchina, non coinvolge solo la protagonista. Monique sembra più che altro assuefarsi ad una condizione che accomuna tutte quelle «apparenze umane», quei «pantins» e quelle «marionettes» [p.180] che come lei si aggirano e ballano, con le loro «faces pâchées» [p.143], in stati di completa incoscienza.

Le similitudini tra donne e bambole e uomini e burattini sono numerose e si susseguono in tutto il romanzo. Ma ad indicare una certa perdita di naturalezza di questi nuovi soggetti sociali è soprattutto l'uso cospicuo dell'avverbio «machinalement» e dell'aggettivo «mécanique» che qualificano in modo draconiano i gesti, le azioni, ma anche gli stati d'animo della protagonista e degli altri personaggi del racconto, facendoli apparire come dei veri e propri automi. Unico scopo di queste che appaiono come delle vere e proprie «machine à plaisir» [p.158] è la produzione del proprio godimento personale, indipendentemente da qualsiasi logica di procreazione. Con riferimenti più o meno espliciti, l'autore descrive uno scenario popolato da marionette che meccanicamente e incessantemente rappresentano la relazione sessuale. Un amplesso quello adombrato che, non determinando alcun tipo di riproduzione, fa sì che tali marchingegni possano essere annoverati tra le varie “macchine celibi”¹² — intese quali

¹² Termine inventato da Marcel Duchamp per denominare la parte inferiore del suo *Grand Verre: La mariée mise à nu par ses célibataires même* (1915-1923), viene in seguito ripreso da Michel Carrouges nel suo testo *Les machines célibataires* del 1954 per descrivere il fenomeno o meglio il mito delle “macchine celibi”, il ricorrere cioè, da parte di numerosi autori — quali ad esempio Kafka, Jarry, Roussel, per annoverarne alcuni —, a sistemi di immagini fantastiche che rappresentano congegni meccanici la cui principale funzione è quella di trasformare «l'amore in meccanica di morte» (Michel Carrouges, *Istruzioni per l'uso*, in *Le macchine celibi*, a cura di Harald Szeemann, 1989, Electa Milano, p. 17). Se, come sottolinea lo stesso Carrouges, l'idea di “macchina celibe” non può essere slegata da quella dell'essere umano inteso come marchingegno, allora il manichino — che oltretutto, proprio nei primi decenni del '900, assume fattezze sempre più realistiche divenendo persino snodabile e acquisendo un ruolo fondamentale nell'industria vestimentaria —, così come l'automa vero e proprio, sembrano poter ben corrispondere al concetto di “macchina celibe”. Un celebre automa con funzione di “macchina celibe”, come afferma Lyotard nel suo saggio *In cui si considerano certe pareti come gli elementi potenzialmente*

simbolo dell'autoerotismo e della libera acquisizione del piacere — che popolano la letteratura e le arti visive del periodo.

Immagini quali il «corps vide» di Monique, che allude ad un organismo che è innanzitutto contenitore, o il ginecologo che, attorniato da pinze, *specula* e «tout un petit arsenal» [p.175], descrive alla giovane la meccanica interna dell'anatomia femminile, sembrano voler rimarcare la natura macchinale dell'uomo-automa. Persino il variopinto repertorio umano descritto da Margueritte pare ribadire ulteriormente lo scopo ultimo di queste “macchine del piacere”, ovvero l'erotismo fine a se stesso. L'autore adotta infatti tutta una serie di «personificazioni» — quali il celibe (il critico letterario Max de Laume, descritto in una scena velatamente osé insieme a Michelle Jacquet, presentata al lettore come primo personaggio femminile del romanzo alla guida di un'automobile), l'omosessuale (Cecil Meere, infatuatosi del campione di corse automobilistiche Sascha Volant), il ballerino (Peer Ryse, uno degli amanti di Monique), la «strega di moda» (Cléo, la modista amante di Lucien Vigneret, l'uomo che la protagonista avrebbe dovuto sposare), la femminista (Sylvestre, la zia della giovane Lerbier, e Madame Ambrat), la figura dell'emancipata che intrattiene relazioni anche con altre donne (Niquette e la stessa Monique) — che nell'immaginario dell'epoca ben rappresentano, accanto alla descrizione di veri e propri congegni meccanici, «la creatività sterile», ovvero «l'atto della copula» libero dalla necessità «della procreazione»¹³.

Ecco allora che, unendo l'immagine del manichino, dell'automa, a questa serie di «incarnazioni» della «potenza sessuale» inalberata «contro castità e fertilità» quali «norme di una ipocrita morale borghese»¹⁴, Margueritte costruisce le proprie “macchine celibi” che non rispecchiano altro se non «la forma erotica del malthusianesimo», così spesso evocato nel romanzo, o «la forma malthusiana dell'erotismo»¹⁵.

celibi di alcune macchine semplici, è Pandora. La donna, forgiata da Efesto e alla quale Hermes ha donato la parola, viene creata, per ordine di Zeus, per punire del furto del fuoco Prometeo e gli uomini che ne beneficiano. Zeus risponde alla furbizia, alla macchinazione degli uomini con una contromacchinazione, con una replica, non facendo altro che dimostrare che «gli uomini e gli dei non formano e non possono formare insieme un'unità, che restano celibi gli uni in rapporto agli altri. Le loro astuzie, lungi dal sopprimere la parete di ritorsione che li separa, la suppongono e la confermano» (Jean-François Lyotard, *In cui si considerano certe pareti come gli elementi potenzialmente celibi di alcune macchine semplici*, in, *Le macchine...*, op. cit., p. 106).

¹³ Peter Gorsen, *La macchina umiliante per l'escalation di un nuovo mito*, in, *Le macchine...*, op. cit., p. 140.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ Michel Carrouges, *Come inquadrare le macchine celibi*, in, *Le macchine...*, op. cit., p. 37.

L'importanza del processo di macchinalizzazione subito da Monique si comprende ancor meglio dopo aver riconosciuto la categoria *umano/meccanico* e quella a lei correlata *vitalità/apatia* quali vere e proprie isotopie che attraversano tutto il romanzo.

La prima parte del racconto è caratterizzata da continui riferimenti all'essere giovane, energica, vitale ma poco conforme alle regole, della protagonista attraverso espliciti richiami ai regni vegetale e animale.

Le analogie e le metafore con erbacce — ad indicare la sua stortura rispetto alle norme dettate dalla società —, con fiori e piante robuste — a enfatizzare al contrario la purezza, la bellezza e l'esuberanza della giovane —, come anche i parallelismi tra l'istinto bestiale e l'irruenza di alcuni suoi atteggiamenti, sono numerosi. Non ancora *femme*, e quindi non ancora 'umana', la fanciulla sembra comunque appartenere alla realtà del 'vivente' e quindi del vitale.

È infatti nella seconda sezione del libro, come già si è avuto modo di sottolineare, che si assiste al processo di disumanizzazione e devitalizzazione innescato proprio attraverso i continui rinvii e rimandi al regno meccanico, al quale la ragazza, come del resto l'intera umanità descritta nel romanzo, pare appartenere. Solo nella terza e ultima parte, destatasi dallo stato comatoso in cui versava, Monique acquista dapprima le connotazioni dell'essere vivente e alla fine anche le tipiche caratteristiche dell'essere donna, raggiungendo così la sua 'esistenza modale' e ottenendo il proprio oggetto di valore.

Nella descrizione delle esperienze estetiche della protagonista, oramai propriamente *garçonne* — ovvero dei suoi modi di percepire le sensazioni —, il confronto con il mondo meccanico è quindi diretto. Bisogna però sottolineare come, nella presentazione di questo nuovo 'tipo' di corporeità e di comportamento femminili, Margueritte tessa una fitta serie di parallelismi anche con altre figure che hanno poco a che vedere tanto con l'uomo che con la macchina. Il corpo slanciato e scolpito della protagonista viene così più volte paragonato a quello di una statua, mentre il suo aspetto e la sua indole così fuori dagli schemi tradizionali vengono spesso sottolineati attraverso analogie con immagini demoniache e fantastiche.

L'opposizione di fondo *umano/meccanico* si complessizza quindi andando a coinvolgere anche ciò che non è umano ma è vitale — le piante e gli animali — e ciò che non è meccanico e non è neanche vivente — le statue, le fate e gli angeli demoniaci. Il gioco di rime e risonanze che si viene così a creare segna il cammino della fanciulla. Percorso

questo che non è semplicemente formativo, ma evolutivo. Da erbaccia a pianta robusta e forte, da crisalide a farfalla, da statua ad automa, da diavolo a fata, da *garçonne* a *femme*. L'evoluzione descritta sconfinava dall'esperienza individuale di Monique e si fa esemplificativa, assurge cioè a dimostrazione di una trasformazione in atto all'interno degli usi e costumi femminili del tempo.

Del resto Monique non è l'unica «diabliesse» [p.91] del racconto. Accanto a lei si trovano altre donne che giocano il ruolo dell'«ange démoniaque» [p.158]. Da Cléo a Niquette, la star del *music-hall* con la quale la giovane Lerbier intrattiene una relazione, fino ad arrivare ad Anika Gobrony, la violoncellista russa, sua compagna durante le lunghe ore trascorse tra gli effluvi dell'alcool e i fumi delle droghe.

1.2. La tipificazione della *garçonne*

Così come il progressivo macchinalizzarsi della giovane coincide con una sua omologazione ai ritmi e ai comportamenti dettati dalla società parigina, anche il suo divenire inesorabilmente *garçonne*, acquisendo tratti diabolicamente angelici, si accompagna all'assimilazione di atteggiamenti e forme di vita che non le sono esclusive, ma che al contrario appartengono anche ad altre figure femminili del romanzo.

I tratti che connotano questi personaggi secondari e che rinviano esplicitamente a quelli utilizzati per descrivere Monique sembrano servire ad una disseminazione lungo tutto il romanzo della nuova figura femminile delineata dall'essere *garçonne*.

Cléo viene descritta come estremamente seducente e accattivante, con il suo vestito scollato fino alla vita, l'aria malvagia e il sorriso felino. Di Niquette, oltre a sottolineare la disinvoltura nel passare da una storia sentimentale all'altra, poco importa se eterosessuale o meno, l'autore mette in evidenza il fisico «si prodigieusement conservé par la gymnastique et l'hydrothérapie» [p.132], e quindi il dedicarsi costantemente alla cura del proprio corpo. Mentre di Anika, Margueritte rimarca, oltre ai costumi lascivi, dettati anche dalla dipendenza da droghe e alcool, alcune caratteristiche della silhouette — i capelli corti, il seno piatto, la magrezza quasi allampanata.

Estendere anche ad altri soggetti le connotazioni basilari che caratterizzano la protagonista in quanto *garçonne* significa voler riconoscere e soprattutto definire un nuovo 'tipo' sociale. Non è solo la giovane Lerbier a tagliarsi e tingersi i capelli, ad indossare abiti scollati — la cui foggia tende ad attenuare le forme femminili e a far emergere gli arti inferiori e superiori —, a praticare sport, a curare il proprio aspetto

fisico, a dimagrire, a truccarsi, e ad emanciparsi economicamente e sessualmente dalla figura maschile. Come sottolinea esplicitamente nel corso del racconto lo stesso Margueritte, «milliers d'exemplaires» di questo «être encore singulier» [p.254] stanno nascendo in Europa e in America¹⁶. Ecco allora che le avventure di Monique non sono altro che un *escamotage* utilizzato dall'autore per descrivere, denominandolo, un fenomeno culturale di ampia portata con il quale bisognava all'epoca ancora confrontarsi.

Allo scrittore francese insomma non interessa tanto porre sotto gli occhi del lettore ciò che succede alla protagonista — ovvero lo sviluppo dell'intreccio —, quanto piuttosto presentare il modo di apparire, di comportarsi, di agire e quindi anche il modo di percepire e di percepirsi di questo nuovo soggetto, sì letterario, ma che vuole proporsi quale specchio di un attante sociale e collettivo. Disperdere nell'intero racconto — ricorrendo alla descrizione di differenti personaggi — quelli che sono i tratti invariati che consentono il riconoscimento della figura della *garçonne* ha come diretta conseguenza la sua tipificazione. Osservando la realtà, trasponendola nelle pagine di un romanzo, e, di conseguenza, facendola diventare letteratura, quindi altro rispetto al mero resoconto di un'indagine socio-antropologica, Margueritte, non solo riconosce l'esistenza di una nuova figura femminile, ma, schematizzandone le caratteristiche che la connotano e soprattutto dandole un nome, contribuisce a creare il 'tipo' della *garçonne*. L'autore si inserisce cioè in modo deciso, quasi autoritario, in quella trasformazione dei costumi che nel momento in cui scrive si sta ancora svolgendo.

1.2.1. Da *petite fille* a *femme de demain*

È nella terza parte del romanzo e in modo particolare nelle ultime pagine, nelle quali viene sancito il passaggio dall'essere *garçonne* al divenire finalmente *femme*, che si esplica l'apporto creativo di Margueritte nella definizione del nuovo 'tipo' femminile. Dopo averne scelto la denominazione, dopo averne attentamente tratteggiato gli elementi connotativi, normalizza questa nuova figura della corporeità della donna presentandola quale momento fondamentale nella crescita culturale, sociale e politica ma anche

¹⁶ Nella volontà dell'autore di presentare la *garçonne* quale nuova identità femminile sempre più diffusa nella società a lui contemporanea rientra anche il parallelismo tra la *silhouette* della protagonista e quella di una giovane americana. Come si evince dalle parole pronunciate dal comico Briscot, il personaggio per bocca del quale Margueritte tesse questa analogia, l'autore, in questo romanzo, non fa che delineare un vero e proprio «genre» [p.135] di donna, andando addirittura a internazionalizzare la figura della *garçonne* attraverso il chiaro e netto richiamo a quella che oltreoceano veniva definita la *flapper girl*.

biologica, naturale, della *jeune fille* che solo progressivamente, passando per l'«apprentissage» intermedio della *garçonne*, arriva ad essere donna.

Uscita dallo stato comatoso in cui versava, nell'ultima sezione del racconto, Monique appare «ressuscitée» [p.254]. Oramai alle spalle il tempo delle ore infinite trascorse sui divani fumando oppio e bevendo, la protagonista vive un presente dinamico in cui gli avvenimenti e i cambiamenti si succedono assai rapidamente. In quest'ultima sezione del racconto, la giovane si trova a scontrarsi con Régis Boisselot — l'uomo che inizialmente l'aveva aiutata a superare la fase di incoscienza dovuta all'assuefazione alle droghe e all'alcool e alla volontà di stordirsi per annullarsi in un tempo vuoto — per poi innamorarsi di Georges Blanchet — colui che le salverà la vita — e ottenere così l'oggetto di valore tanto agognato: l'amore.

La risolutezza e il coraggio, che in questa fase contraddistinguono il *modus operandi* della donna, testimoniano bene della nuova temporalità che caratterizza il soggetto, finalmente modalizzato da un rinnovato 'sapere', 'volere' e 'poter' fare. Tali affezioni infatti sono rivolte sì al presente, ma presuppongono uno scopo da raggiungere, quindi una duratività, una continuità nell'azione che, a questo punto, è possibile compiere grazie alle competenze acquisite nel corso della storia. Oltre a marciare energica, determinata, attraverso un tempo fluido, in continua evoluzione, che si costruisce intorno al suo agire, Monique raggiunge piena consapevolezza di ciò che è stato. È infatti, molto bergsonianamente¹⁷, solo attraverso la presa di coscienza, ovvero attraverso la memoria, la capacità cioè di avere presente il proprio passato, che ci può essere divenire. Ricordando le sofferenze e gli errori, la protagonista traccia il proprio percorso evolutivo da *petite fille* a *jeune femme*, passando per la tappa determinante della *garçonne*. Esclusivamente attualizzando in vere e proprie immagini il proprio vissuto, la giovane donna può rimettersi in cammino¹⁸. Ecco allora che le appare davanti agli occhi la figura

¹⁷ Come spiega Enrico Tommaso Spanio, «Il filosofo [Bergson] nota infatti che c'è divenire solo là dove c'è coscienza», intendendo con questo termine «la sintesi del prima e del poi», ovvero «la memoria». Non è quindi possibile «il darsi di una coscienza senza il porsi immediato del divenire». Nel caso in cui «lo spettacolo attuale della presenza si arresti e nuove differenze non irrompano nella presenza (...) la coscienza unirà la permanenza dello spettacolo alla sintesi sempre nuova che tale permanenza farà con ciò che l'ha preceduta». Anche rimanendo immutato «lo spettacolo», la sintesi, per il solo fatto di essere successiva, di essere il passaggio del prima nel poi, conterrà la sintesi precedente, ponendola perciò come differente da essa. Così ci sarà il tempo. Data una coscienza è quindi immediatamente dato il divenire. «(...) assenza di divenire vorrebbe dire assenza di memoria ovvero assenza di coscienza come sintesi di passato, presente e futuro» (Enrico Tommaso Spanio, *Il tempo della scienza e il tempo della coscienza. Bergson e i modelli interpretativi dello spazio-tempo*, Il Cardo Editore, Venezia, 1996, p.88).

¹⁸ Del resto, come sostiene Deleuze, la rivoluzione bergsoniana è stata teorizzare che si vada, non dal presente al passato, dalla percezione al ricordo, bensì dal ricordo alla percezione. «Solo quando ci siamo

dell'amata zia che, nel presente del ricordo, finisce con il confondersi con l'altrettanto adorata Madame Ambrat. Attraverso «le mirage du passé» [p.300] la fanciulla può, seppur «peureusement» [p.303], quindi coscienziosamente e non più ingenuamente come all'inizio del romanzo, cominciare a «s'épanouir» [Ibidem], ovvero a sbocciare, a realizzare la propria 'esistenza modale' che, nel caso specifico, non significa altro se non divenire *femme*.

Nel ripercorrere la propria storia Monique si biasima per la vita dissoluta condotta fino a poco tempo prima, ma è nelle parole di Blanchet e dei due Aduvanti della protagonista, Madame Ambrat e il Professor Vignabos, che Margueritte ripone il vero significato dell'essere *garçonne*. Se, come si evince più di una volta dal racconto, l'autore crede che l'uomo non si possa «couper en deux, comme un fruit. D'un côté passé, de l'autre présent» [p.233] e che quindi esso sia anche il prodotto del proprio passato — con un'eco ancora una volta bergsoniano —, allora nel percorso da lei intrapreso, la protagonista non sarebbe mai diventata la donna libera, emancipata che è, senza aver prima vissuto la sua vita da *garçonne*. Come sostengono Madame Ambrat, Vignabos e Blanchet nelle pagine finali del libro, gli esempi, seppur a volte eccessivi, apportati dalle donne che tendono alla parità dei sessi, esprimono tutti una «pouissance de paix, de justice et de bonté» [p.311]. È proprio grazie alla sua fase intermedia di *garçonne* che Monique riesce a confrontarsi da pari con gli uomini che incontra nel corso della storia, fronteggiandoli occhi negli occhi «comme de miroirs» [p.245]. La *garçonne*, proponendosi come esempio da seguire per le donne che verranno, rappresenta in nuce, in potenza, la *femme de demain* ma, connotandosi come soggetto che vive e costruisce con le proprie azioni il presente, esprime tutta la sua modernità, tutto il suo appartenere al proprio tempo. Abbandonata l'aria mascolina che la caratterizzava, l'«apparence plus féminine» [p.303] che ora la distingue è quindi quella della *femme moderne*.

Pur condannando i costumi lascivi, un tempo ampiamente accolti, e dimostrando di aver abbandonato la vita da *garçonne* facendosi simbolicamente ricrescere i capelli, la

collocati al livello in cui giacciono i ricordi, solo allora questi ultimi tendono ad attualizzarsi» divenendo immagini-ricordo. Il ricordo si attualizza attraverso due movimenti. Uno di traslazione, ovvero la contrazione per la quale il ricordo, divenendo immagine, entra in «coalescenza» con il presente — «passando attraverso dei piani di coscienza che l'effettuano». Uno di rotazione. «Il ricordo, nel suo processo di attualizzazione, non si limita ad operare la traslazione che l'unisce al presente, ma opera anche una rotazione su se stesso, in modo da presentare in quest'unione il suo lato "utile"». Se la traslazione è un movimento di contrazione che mette in «coalescenza» passato e futuro, la rotazione è invece un moto di espansione che attiva il circuito per cui l'immagine-ricordo rinvia all'immagine-percezione e viceversa, attualizzando e incarnando il ricordo stesso. (Gilles Deleuze, *Il bergsonismo e altri saggi*, P. A. Rovatti e D. Borca, a cura di, Einaudi, Torino, 2001, p. 52-54).

protagonista non si ripiega su se stessa, non torna indietro. Anzi, dimostra che le facoltà raggiunte, che le permettono finalmente di agire, non sono altro che la conquista della propria indipendenza, anch'essa raffigurata dall'ultima scena in cui compare mentre guida emblematicamente l'automobile, simbolo di emancipazione e libertà, con accanto l'uomo di cui è innamorata. Come in ogni buona favola che si rispetti i due amanti suggellano il loro amore con un bacio e si incamminano insieme presupponendo la formula canonica del "vissero felici e contenti". Questa volta però a condurre, fuori di metafora, la coppia «vers leur bonheur» [p.311] è la *garçonne* oramai donna.

1.2.2. Tra *jeune-fille* e *femme*: l'età della "*garçonnesse*"¹⁹

La strategia adottata da Margueritte per normalizzare la figura della *garçonne*, ovvero per renderla conforme alla consuetudine, emerge con chiarezza dalla stessa organizzazione del romanzo. La scansione in tre parti, chiaramente distinte tra loro, corrisponde infatti alla suddivisione in altrettante fasi della vita della protagonista. Nel percorso di maturazione che va dall'essere *jeune-fille* all'essere *femme*, l'autore introduce una tappa ulteriore, quella della *garçonne* e così facendo apporta una nuova segmentazione entro il tempo dell'esistenza della donna, riconoscendo e identificando una precisa età della vita. I diversi ed espliciti riferimenti agli anni di Monique, al suo cambiare con lo scorrere del tempo — oltre che con il succedersi degli avvenimenti e il progredire dell'intreccio —, testimoniano della volontà di individuare in modo netto un determinato e quindi anche circoscritto momento nella crescita — morale, fisica, culturale — della giovane.

Ecco allora che lo scambio di battute all'inizio della seconda parte del racconto tra alcuni dei personaggi minori — che fanno da contorno alla *garçonne* e la accompagnano soprattutto nella sua vita lasciva e viziosa—, serve sia per enfatizzare la trasformazione compiuta dalla protagonista sia per inserire tale cambiamento in un preciso arco temporale. Nel dialogo che apre il secondo capitolo della parte mediana del romanzo, si dichiara esplicitamente l'età di Monique, che ha ventitre anni ma, con i capelli corti e tinti color mogano, ne dimostra trenta. Il lettore acquisisce poi un'informazione ulteriore. Sono infatti già due anni che la fanciulla ha rivoluzionato il suo aspetto e il suo

¹⁹ Il neologismo, che deriva esplicitamente dal termine *garçonne* e ricalca la costruzione dei sostantivi *jeunesse* e *vieillesse*, sta ad indicare, come si teorizzerà nel paragrafo, la volontà di Victor Margueritte di presentare la tappa esistenziale della *garçonne* come vera e propria età della vita femminile. La creazione del vocabolo *garçonnesse* sembra quindi efficace per meglio spiegare ed enfatizzare l'operazione effettuata dall'autore francese per normalizzare la figura del nuovo tipo sociale delineato nel romanzo e rappresentato dalla protagonista.

stile di vita: «elle en avait près de vingt et un (...) puisqu'il y a deux ans au plus qu'elle a fait le plongeon!» [p.127].

Iniziato a ventun'anni, il periodo caratterizzato dall'essere *garçonne* termina più o meno con i venticinque. Nel corso della storia si incontrano almeno due riferimenti al tempo trascorso dall'inizio del processo di trasformazione, di evoluzione da *fille* a *garçonne* e in entrambi i casi si asserisce che di anni ne sono passati quattro.

Margueritte è quindi particolarmente attento a che il nuovo segmento denunciato all'interno delle età della vita della donna venga identificato quale periodo facilmente circoscrivibile entro il tempo dell'esistenza e quello dell'esperienza femminili. Una sorta di post-adolescenza che si configura come presupposto necessario per il tanto sofferto raggiungimento della maturità fisica, culturale, emotiva e sessuale della donna, quantomeno nella Parigi degli anni '20.

Introdurre una nuova età della vita nel flusso esistenziale femminile rientra quindi nella volontà dell'autore di canonizzare la figura della *garçonne*, contribuendo al processo di tipificazione intrapreso nel romanzo. Così come la disseminazione dei tratti caratteristici dell'essere *garçonne* tra diversi personaggi tende a riconoscere un tipo sociale ben preciso e a definirlo, anche la descrizione di questo nuovo modo di essere quale circostanziato momento del percorso esistenziale della donna serve a presentare l'*exemplum* di Monique Lerbier quale paradigma di una inedita forma di esporre, vivere ed esprimere la femminilità della *femme de demain*.

Il tempo dell'esperienza della protagonista, ovvero della sua percezione, del suo vissuto, si giustappone così al tempo dell'esistenza, del mondo, al tempo cronologico, che è quello della Parigi degli anni '20. Dalla dialettica che si instaura tra questi due peculiari regimi temporali — quello dell'esperienza di una ragazza durante i fantomatici *années folles* parigini, che descrivono lo svolgersi dell'esistenza quale flusso orientato —, nasce un preciso '*tiers temps social*', la *garçonnesse*, la tappa esistenziale cioè alla quale corrisponde l'essere *garçonne*. Indicando una '*hétérogénéisation*' del tempo dell'esistenza — ovvero una suddivisione che ne regola il flusso uniforme e ininterrotto introducendovi delle soglie intermedie — e una 'collettivizzazione' di quello dell'esperienza — una omogeneizzazione, quindi, dell'esperienza individuale in categorie collettive e condivisibili —, la *garçonnesse* si pone come nuova età della vita e, come tale, va a identificare una determinata 'icona del sé' e le pratiche ad essa

associate. Le età della vita sono infatti in primo luogo un fenomeno che interessa il corpo, le sue rappresentazioni e le forme significanti che esso produce o sottende.

Nel mostrare la *garçonne* quale prodotto del processo di iconizzazione relativo ad una determinata età e ridefinendo l'articolazione del flusso esistenziale della donna — che al contempo viene nuovamente semantizzato —, Margueritte propone questa nuova figura femminile come corpo sociale e culturale. La *garçonne* nasce quindi da una segmentazione culturale e linguistica dell'asse della vita, mentre quel presente che, come si è visto, ne connota la temporalità, si eleva a figura temporale peculiare della *garçonnesse*, divenendo tratto distintivo di questa specifica età della vita, di questo determinato 'terzo tempo sociale'. Sembra così venir ribadito ulteriormente l'essere moderno del soggetto, il suo essere al passo con il proprio tempo. Questa volta però si sottolinea come la modernità sia caratteristica di una figura del tempo e di un'icona del sé ben precise; come sia quindi frutto di una determinata cultura che si rappresenta in una certa maniera e che percepisce il tempo in modo altrettanto specifico.

La suddivisione del romanzo in tre parti, che segue la scansione del flusso esistenziale della protagonista in altrettante fasi, facilita il riconoscimento della *garçonnesse* quale momento preciso all'interno della vita della donna, e della *garçonne* quale 'modo di essere' proprio di questa età. Da un lato, esplicitare — anche da un punto visivo, attraverso gli intertitoli che segnano il ritmo ternario del racconto — la suddivisione dell'esistenza della protagonista serve a normalizzare la nuova figura del corpo incarnata dalla *garçonne* trovandole posto sia all'interno del normale percorso di crescita femminile, sia rendendola esemplificativa di un inedito modo di essere e di apparire sempre più facilmente riconoscibile. Dall'altro, ritrovare i tratti distintivi dell'essere *garçonne* anche nelle descrizioni di altri personaggi femminili del testo che non rientrano, per età, nel periodo post-adolescenziale della *garçonnesse*, sembra soprattutto voler enfatizzare la capillarità della diffusione di questo ancora inedito ma significativo tipo sociale.

Il tentativo di introdurre la *garçonne* all'interno della consuetudine, identificandola con un preciso momento entro il percorso esistenziale della donna — per cui superata la *garçonnesse* vi è l'età adulta rappresentata dall'essere *femme* — sembra finalizzato a rasserenare il lettore proponendogli una soluzione che alla fine tende a rientrare nella norma morale, politica, sociale dell'epoca. Diventa quindi *escamotage* narrativo.

Al contrario, l'attribuzione di caratteristiche tipiche di questa nuova figura del corpo femminile all'anziana Zia Sylvestre o alla quarantenne Niquette appare orientata a far uscire fuori dagli argini di una età delimitata questo tipo sociale, riconoscendolo come vera e propria forma di vita, con un raggio d'azione quindi ben più ampio e pervasivo. È come se Margueritte, certo dell'impatto che l'identificazione e la denominazione di un nuovo corpo sociale e culturale avrebbero avuto sull'opinione pubblica, cercasse di attutirne gli effetti facendo rientrare la figura della *garçonne* nel naturale percorso esistenziale della donna dell'*élite* parigina che, adolescente durante la prima guerra mondiale, si addentrava ventenne nel 'folle' decennio successivo. La tappa della *garçonnesse* diventa così l'intento, più fittizio che reale, di riportare nei ranghi l'immagine femminile delineata nelle pagine del romanzo. L'autore insomma da una parte sembra voler rassicurare i lettori, sostenendo la delimitazione del fenomeno *garçonne* ad una età; dall'altra però teorizza come tale momento, seppur circoscritto, della vita di una donna sia fondamentale per ciò che questa diventerà un domani. Connotando poi con tratti tipici dell'essere *garçonne* personaggi non più ventenni, non solo riconosce questa nuova icona del sé come 'tipo sociale', ma allude, preannunciandoli seppur solo velatamente, ai risultati, che la *femme*, un tempo *garçonne*, raggiungerà in futuro.

1.3. Quando il titolo è un nome comune. Un nuovo 'tipo' è stato nominato

La normalizzazione e la tipificazione della figura della *garçonne* avviene quindi sia presentando l'esempio di Monique Lerbier come paradigmatico di una trasformazione sociale più ampia e quindi non come *unicum* — come cioè qualcosa di straordinario che non ha paragoni —, sia sforzandosi di farlo rientrare in una situazione consuetudinaria. Vi è però un'altra importante strategia adottata da Margueritte nel processo di riconoscimento di questo nuovo 'tipo sociale'. Oltre che individuarlo e tratteggiarlo, l'autore lo nomina. È soprattutto denominandolo che lo scrittore si inserisce in modo deciso, perentorio, non solo nella procedura di identificazione di questa nuova figura del corpo femminile, ma nel suo stesso procedimento di creazione. Attribuendole un nome, Margueritte ne ammette e ne legittima l'esistenza, distinguendola dalle altre forme di vita e indicandone la specificità. È proprio presupponendo l'atto linguistico performativo del battezzare che l'autore agisce nel reale modificandolo e si erge quindi a demiurgo, contribuendo all'istanziamento stesso della *garçonne* quale personaggio letterario, ma soprattutto quale forma di vita, corpo sociale e figura estetica.

Oltre a scegliere il termine *garçonne* e ad attribuirlo alla protagonista del racconto, lo scrittore fa poi un'altra importante operazione adottandolo a titolo del romanzo. In questo modo Margueritte ne enfatizza l'importanza. Se, infatti, il titolo è il primo livello di manifestazione di un testo, annunciandone rapidamente l'esistenza, segnalandone la singolarità e indicandone l'identità, intitolare la propria opera *La Garçonne* risulta essere una decisione oculata, meditata, strategica.

L'autore insomma decide che sia proprio il neologismo di origine huysmaniana a identificare il suo scritto. Ciò significa voler consciamente proporre il termine *garçonne* all'attenzione di un vasto pubblico facendolo diventare, proprio nel momento in cui viene elevato a titolo, «soggetto di conversazione». Nell'anticipare in qualche modo il contenuto grazie alla sua funzione inferenziale, la titolazione media infatti il rapporto tra il testo e il suo destinatario. Rappresentando però la prima forma di epifania del libro, essa si rivolge ad un destinatario allargato e non solo a colui che legge il testo. Il titolo quindi inizia a circolare in un ambito ben più vasto di quello costituito unicamente dai lettori dell'opera.

Ecco allora che proporre all'attenzione del pubblico un romanzo intitolato *La Garçonne* denota la volontà di precludere al contenuto del libro attraverso tale termine, e, di conseguenza, presuppone il desiderio che questo lo rappresenti svelandone l'identità.

La titolazione quindi è fin da subito riconosciuta quale descrizione principale del testo, sia che essa ne indichi l'oggetto basilare di cui tratta sia che ne espliciti il 'rema', ovvero ciò che si dice del testo, ciò che se ne fa.

Nel caso specifico, *La Garçonne* parla della *garçonne*, sottolineandone e preannunciandone il tema che viene affrontato, e quindi offrendone anche una interpretazione preliminare. Certo, adottando un neologismo quale titolo del proprio romanzo, l'autore stimola la curiosità di scoprire tra le righe il significato profondo del nuovo e inusuale termine. Invita alla lettura attraverso l'arma seduttiva dello svelare progressivamente e mai fino in fondo, lasciando così ampio spazio all'immaginazione e sollecitando il desiderio della conquista e della rivelazione finali.

Ciò che si evince dal titolo è che l'opera letteraria racconterà di qualcosa di ancora insolito, singolare, atipico. Intuitivamente si può risalire alla voce *garçon* con la quale il vocabolo eletto a titolo appare in relazione genealogica. Alcuni poi potranno maliziosamente tessere dei rinvii al termine *garce*, implementando così la portata semantica della nostra titolazione. Mentre solo i letterati più eruditi identificheranno il

termine *garçonne* quale citazione diretta del lessico huysmaniano. In ogni caso, ancor prima di conoscere la vera definizione, si saranno avanzate delle ipotesi interpretative tanto sul significato del vocabolo quanto sul contenuto del libro.

Oltre a congetturare possibili legami tra la parola *garçonne* e altri termini ad essa vicini per assonanza o per comunanza di etimo, si possono fare ulteriori considerazioni. In primo luogo, la presenza dell'articolo determinativo, la terminazione in *-ne* e la vicinanza etimologica con gli altri due vocaboli permettono di riconoscerlo in quanto sostantivo femminile e in particolare in quanto nome comune. La scelta di intitolare il romanzo con un termine che indica in modo generico una classe di appartenenza risulta estremamente significativa. Margueritte infatti non opta per battezzare l'opera con il nome proprio della protagonista. Preferisce al contrario una titolazione che connoti in modo netto l'eroina, denunciandone il suo essere *garçonne*. Nell'anteporre al vocabolo l'articolo determinativo, l'autore vuole allo stesso tempo rimarcare la singolarità di colui, in questo caso di colei, che appartiene alla classe specificata dal nome comune. Anche l'anomala lettera maiuscola che segue l'articolo e caratterizza, in diverse pubblicazioni critiche, il sostantivo assunto a titolo sembra accentuare la specificità del vocabolo connotandolo addirittura come fosse nome proprio di persona.

Sin dal titolo quindi si afferma, in modo esplicito e deciso, che il testo narrerà di un'appartenente, o meglio dell'appartenente per antonomasia, alla schiera delle *garçonnes*, ribadendo così ancora una volta la volontà dell'autore di riconoscere l'esistenza di un nuovo 'tipo sociale' e la sua determinazione nel presentare il personaggio principale del romanzo come esemplificativo di questa nuova figura femminile.

Se il nome all'interno di un testo narrativo è, esso stesso, portatore di informazione, contribuendo alla personificazione e alla narrativizzazione dei personaggi, allora a chi si appresta al testo marguerittiano basta la titolazione per carpire alcuni tratti fondamentali della protagonista che avrà caratteristiche analoghe a quelle di un *garçon* e forse altre simili a quelle di una *garce*. È proprio battezzando *garçonne* la *jeune femme* degli anni '20, scegliendo quindi un sostantivo che già di per sé permette differenti interpretazioni e diverse suggestioni, che Margueritte travalica il semplice riconoscere l'esistenza di un nuovo corpo sociale e culturale, ponendosi quale attore fondamentale nel processo di istanziazione di questo 'tipo' femminile. Probabilmente se il romanzo fosse stato

intitolato *Monique Lerbier* la fortunata storia del termine *garçonne* sarebbe stata tutt'altra e forse meno ricca e interessante.

1.3.1. I tratti distintivi della garçonne e la definizione di un nuovo paradigma comportamentale

Il titolo quindi offre una serie di spunti. E il termine in sé, anche solo nella sua forma significativa, suggerisce varie possibili sfumature semantiche.

Una volta letto l'intero romanzo, si raggiunge la netta consapevolezza di quelle che sono le connotazioni specifiche dell'essere *garçonne* venendo queste minuziosamente descritte da Margueritte, che finisce con il definire un vero e proprio nuovo paradigma comportamentale.

Ovviamente l'*identikit* della *garçonne* emerge progressivamente con il delinarsi del personaggio di Monique, anche se, come già detto, l'autore è ben attento a disseminare i tratti peculiari della *garçonne* in tutto il racconto, andando a coinvolgere anche personaggi femminili secondari. L'analisi dell'aspetto, del comportamento, del modo di percepire e di percepirsi sia della protagonista sia delle altre donne che possiedono anche solo alcuni degli attributi del 'tipo' *garçonne*, porta a far emergere gli elementi distintivi che costituiscono le marche di identità di questa ancora inedita figura del corpo femminile tratteggiata nel romanzo. L'autore quindi costruisce la presenza e organizza la rappresentazione del soggetto dell'enunciazione, ovvero della *garçonne*, dando vita a un principio di identità costituito da un nodo invariante di attributi — il *type* — che poi trova articolazione in diverse fané, in differenti manifestazioni che al nucleo identitario principale aggiungono tratti varianti — il *token*.

Per quanto riguarda il suo apparire, la *garçonne* non è tale se non ha i capelli corti. Non a caso, la seconda parte del romanzo, quella dedicata alla tappa della *garçonnesse* in cui si profila in modo chiaro il nuovo 'tipo sociale', si apre con l'entrata in scena di Monique che compare, sotto gli sguardi curiosi e indagatori degli altri personaggi, con la nuova pettinatura. Oltre ad essersi tagliata i capelli, la giovane li ha anche tinti color mogano. Entrambe queste indicazioni si rivelano importanti ai fini della definizione e di conseguenza della identificazione della figura femminile oggetto del racconto. In tre battute si delineano due delle caratteristiche fondamentali che identificano la *garçonne*: «les cheveux courts, et acajou» [ibidem]. In queste poche righe, Margueritte non si limita a descrivere la protagonista. Sottolineando come tali elementi siano « aujourd'hui(...) symbole [pour la femme] de l'indépendance, sinon de la force» [p.126], l'autore mostra

come tali tratti vadano a individuare una vera e propria tendenza. Come essi, nel momento in cui egli scrive, stiano cioè incidendo sulla moda — intesa quale discorso sull'apparire, sull'istituirsi dell'identità pubblica, del gusto, e allo stesso tempo dello spazio intimo dell'individuo — a lui contemporanea.

Nel disegno complessivo della *garçonne* assume così grande importanza il modo in cui essa si presenta, che ha inevitabilmente a che vedere con il suo abbigliamento, il suo comportamento in pubblico e in privato, ed il suo portamento. Insomma il suo modo di essere e di apparire.

Pur non attuando un'analisi minuziosa del vestiario di Monique e delle altre donne che compaiono nel romanzo, lo scrittore offre comunque al lettore elementi sufficienti ed estremamente significativi per inquadrare la *mise* tipica della *garçonne*.

Il corpo viene avvolto in abiti da sera fatti a mo' di ampie tuniche greche ornate da semplici pieghe, o, ancora, in scamiciate laminate d'argento da cui emergono il busto e le braccia. Da una parte vestiti che per le loro scollature e per la leggerezza delle loro stoffe lasciano solo intravedere le fattezze della donna, dall'altra indumenti realizzati con materiali, come il «lamé d'argent» [p.155], che tendono ad appiattirne completamente la *silhouette* che, in entrambi i casi, appare comunque privata delle sue rotondità, della sua formosità e procacità.

Tra i capi di abbigliamento fatti indossare alla *garçonne*, compaiono anche il *tailleur* e il *kimono*. Se quest'ultimo rappresenta l'abito da camera e contraddistingue i momenti di completa lascivia della protagonista, che lo porta quando beve e fuma oppio nella sua *garçonnière*, il primo viene indicato quale vestito per tutte le occasioni.

Certo, nella scelta di rivestire con il *kimono* il corpo vizioso della *garçonne*, oltre alla volontà di documentare l'effettiva fascinazione per culture lontane ed esotiche che permea la moda — come anche le arti — di questi primi tre decenni del XX secolo, vi è anche il chiaro intento di coniugare, e in qualche modo identificare, la dissolutezza della *garçonne* con l'idea, legata ad un esotismo fin troppo sterile e banale, di un Oriente erotizzato e libidinoso. Non a caso, una delle scene più lussuose del romanzo — in cui viene descritto un gruppo indistinto di corpi stesi voluttuosamente su cuscini in una esplicita e dichiarata promiscuità sessuale — si apre con una festa indù, in cui gli invitati, ornati con perle e turbanti, e i suoni orientaleggianti dell'orchestra fungono da preludio all'atto orgiastico tratteggiato poco dopo dall'autore che, significativamente, lo lascia illuminare dal fuoco rosso di una lampada turca. Come il *kimono*, anche i costumi

indiani, la musica, le pettinature veneziane e il lume, vagheggiano un Oriente più immaginato che reale, un “altrove” lontano nel tempo e nello spazio in grado però di suggerire, nell’eclettismo e nella confusione di riferimenti geografici disparati — dall’Asia all’India, dal Medio Oriente a Venezia — degni di un *pastiche* profondamente orientalista, la perdizione vissuta dai vari personaggi.

Echi dell’esotismo della moda di quegli anni e dell’immagine di un Oriente immaginario, alimentati e accresciuti dall’espansione coloniale europea²⁰, attraversano tutto il racconto. Si trovano suppellettili alla turca, ristoranti indiani, arredamenti stile «Costantinople-Place Clichy» e *chinoiseries*. Margueritte illustra così l’orientamento del gusto dell’epoca, ma ai fini della narrazione ne distorce con piglio letterario la portata.

Ecco allora che, nell’interessante allusione al *tailleur* indossato da Monique, l’autore dà al contempo un’informazione rilevante al fine di delineare l’identità visiva della *garçonne* e una spiegazione licenziosa che arricchisce con enfasi l’immagine impudica della protagonista.

Descrivere il *tailleur* come «*l’uniforme*» [p.206] significa voler, da parte dell’autore, sia sottolineare l’armonica concordanza che accosta gonna e giacca sia accennare alla diffusione di tale capo di abbigliamento e al suo proporsi quale marca di riconoscimento per la donna di quegli anni. L’uniforme infatti, nel suo essere indumento che *adaequa*, ovvero che uguaglia, che rende uguali, accomuna tutti coloro che la portano distinguendoli e indicando il loro fare parte di una determinata categoria²¹. Il *tailleur* quindi, abito all’ultima moda, uniformando e di conseguenza identificando tutte coloro che lo vestono, ne indica l’appartenenza alla schiera delle *femmes modernes*, al passo cioè con il proprio tempo. E la *garçonne* che lo adotta «*même le soir*» [p.206] denuncia così la propria modernità.

Margueritte conclude l’allusione alla moda di quegli anni con un tocco di sarcasmo. L’autore infatti rimarca sì la funzionalità tanto ammirata del completo femminile, ma gioca con essa sottolineando come Monique adotti il *tailleur* perché, essendo facile da sfilare, le permette di spogliarsi rapidamente, indossare il proprio *kimono* e dedicarsi alla «*cérémonie quotidienne*» [ibidem], ovvero all’assunzione di droga e alcool. Anche in questo caso, quindi, il richiamare con fedeltà le tendenze vestimentarie contemporanee,

²⁰ Basti pensare che solo nel 1920 — due anni prima della pubblicazione de *La Garçonne* — l’Impero coloniale francese raggiunge la sua massima espansione con il mandato sugli ex territori turchi di Siria e Libano.

²¹ Cfr. la definizione del termine /uniforme/ nel *Vocabolario della lingua italiana* di G. Devoto e G. C. Oli, *Il dizionario della lingua italiana*, Le Monnier, Firenze, 1990.

necessario allo scrittore per presentare il cambiamento sociale nel quale si inserisce la figura femminile della *garçonne*, diviene altrettanto utile ai fini narrativi della storia. Bisogna quindi distinguere tra il desiderio di raccontare un periodo attraverso l'imporre di un nuovo 'tipo sociale' e la volontà di far proseguire l'intreccio, bisogna cioè separare i tratti connotativi la *garçonne* e quelli che invece tendono a delineare la protagonista quale soggetto attante della storia.

Nella descrizione del modo di apparire e di essere della *garçonne* si rivela significativa l'importanza attribuita ad altri capi di abbigliamento, seppur accessori, che indicano i gesti, i comportamenti legati alla nuova figura femminile e che contribuiscono a disegnarne la *silhouette*. Il berretto di pelle rosso e il mantello diventano ad esempio la divisa da guida. Al volante dell'automobile, Monique compare sempre con indosso questi due indumenti che assurgono, anch'essi come il *tailleur*, a simbolo della nuova «*grâce féminine*» [p.254] di questo «*être encore singulier*» che sta comunque nascendo in «*milliers d'exemplaires*» [ibidem]. Anche in questo caso si ha un'uniforme che, oltre a rimandare all'appartenenza di chi la indossa a questo «essere singolare» che altro non è se non la *garçonne*, rinvia, per metonimia, cioè per rapporto sintagmatico, per contiguità logica, all'atto per compiere il quale è stata indossata, ovvero il guidare.

Con i capelli corti, spesso costretti in un aderente copricapo come il berretto, la *garçonne* guida decisa, si veste con abiti scollati fino ai reni, segue la moda indossando *tailleurs* e mostrandosi non indifferente al gusto esotico e orientalista del tempo.

Se l'abito, nel suo rivestire il corpo è *vestigium*, impronta, allora diviene oltremodo interessante osservare che tipo di anatomia esso vada a ricoprire; ciò consente di conoscere il corpo della *garçonne* descritto da Margueritte e come questo si muova, agisca, percepisca.

L'autore è attento nel disegnare il profilo di questa nuova figura della corporeità femminile offrendo al lettore indizi interessanti per poter immaginare la *silhouette* descritta nel testo e identificarla così anche al di fuori delle pagine del libro, per le strade della città.

Quello della *garçonne* è un corpo longilineo, scolpito dall'esercizio fisico e reso ancora più sottile e filiforme dalle tendenze vestimentarie di quegli anni, caratterizzate dagli abiti a vita bassa — praticamente assente è infatti il giro vita, segnato com'è solo da sottili cinture che ricadono sui fianchi — che enfatizzano a dismisura la lunghezza del busto e la magrezza della donna nascondendo ogni accenno di forme procaci. Nuda di

fronte allo specchio del suo bagno, Monique constata soddisfatta la «Beauté» data dal «rythme naturel» del suo «corps de gymnaste» [p. 154]. I «seins fermes», il «tourse musclé», il «ventre plat» e «les longues jambes» [ibidem] delineano la nuova corporeità femminile. Ma a ben vedere, Margueritte dà anche informazioni estremamente significative per comprendere come si costruisce — e non solo com'è e come appare — la nuova *silhouette*. Da alcuni passi del romanzo si evince una prassi che, all'epoca ancora poco radicata, diventerà tratto distintivo nel riconoscimento della vera *garçonne*. Una delle caratteristiche precipue della giovane Lerbier, come anche della violoncellista russa, Anika Gobrony — quindi della *garçonne* antonomastica e di un'altra figura femminile che, seppur personaggio secondario, risulta non meno importante nella definizione del nuovo tipo sociale — è il seno *plat*. Ma questa che potrebbe essere considerata una peculiarità fisica, anatomica, si scopre essere un artificio, il risultato cioè di una pratica particolare. Il petto di Monique viene infatti definito *blotti*, ovvero nascosto, schiacciato²², ad indicare che, per rendere ancor più esile, quasi bidimensionale, la propria figura, la *garçonne* cela, con un atto di contenzione, i propri seni, comprimendo così ciò che esplicitamente e solitamente identifica l'essere *femme*. Del resto si sa che, eliminato il corsetto dall'abbigliamento femminile già dai primi anni del '900, durante gli anni '20 inizia ad andare di moda, sia negli Stati Uniti sia in Europa, la banda Velpeau — fascia elastica adottata in ambito medico — per ridurre il volume del petto²³. Margueritte, solo attraverso l'uso del termine «blottis» [p. 136], dà quindi un'ulteriore indicazione sui comportamenti e i costumi adottati dalle donne a lui contemporanee facendoli diventare propri di quell'attante collettivo da lui battezzato *garçonne*.

All'inizio della seconda parte del romanzo, quando Monique compare completamente trasformata, con i capelli corti e in compagnia di Niquette, lo scrittore, subito dopo aver illustrato l'entrata in scena della coppia e lo scalpore da essa suscitato, si sofferma sulla descrizione di un tango ballato dalla protagonista e dal comico Briscot, amico dell'amante della giovane Lerbier. È in questa scena fondamentale per la ricostruzione

²² La definizione del verbo pronominale *se blottir* data dal Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales è infatti: «Se replier sur soi-même de façon à occuper le moins de place possible; se pelotonner».

²³ Cfr. Florence Müller, *Une Beauté androgyne*, in, a cura di Catherine Join-Diéterle, *Les années folles 1919-1929*, Musée Galliera, 20 ottobre 2007- 29 febbraio 2008, Parigi, 2008, p. 190.

della propriocettività²⁴, tipica della nuova forma di vita e della nuova figura del corpo delineate dall'essere *garçonne*, che si evince la tendenza della *femme moderne* di appiattare il proprio seno. La vicinanza tra i corpi dei due danzatori permette infatti a Briscot di avvertire «contre sa poitrine, la ferme tiédeur des jeunes seins blottis» [ibidem] di lei.

Il ballo argentino, che già a partire dagli inizi del decennio precedente aveva scatenato una vera e propria mania — attirando su di sé le critiche delle più alte cariche ecclesiastiche, che ne condannavano la sensualità e la presunta licenziosità dei movimenti²⁵ —, acquisisce grande rilievo nelle pagine del romanzo, divenendo un altro importante tassello in quel mosaico sul gusto della società parigina del primo dopoguerra che Margueritte sta realizzando. Con l'immagine, ripetuta più volte nel testo, dello svolgersi di danze, l'autore testimonia, poco importa quanto e se consapevolmente, come il mutamento dei costumi e dei comportamenti — che ad essi è inevitabilmente associato —, conduca al rinnovamento della percezione del corpo proprio da parte del soggetto. La descrizione del modo di ballare il tango, in questo come in altri passi del libro, diventa così il pretesto per sottolineare un cambiamento sociale che coinvolge le categorie timiche, l'estesia, il rapporto cioè tra soggetto cosciente e mondo conosciuto sulla base della mediazione del corpo che, nella danza, è in modo esplicito l'attore principale della significazione.

«Cent fois Monique avait tourné au bras de cavaliers» [p. 137], a dimostrazione che — con la diffusione dei *music-hall*, a partire dagli inizi del XIX secolo, e delle *jazz-band*, che si imposero all'attenzione internazionale proprio durante gli anni '20 del '900 —, il danzare in luoghi pubblici fosse divenuto oramai una consuetudine sia per gli uomini sia per le donne. Nonostante ciò, quello che viene considerato il piacere «d'un enfant qui s'agite (...) innocemment» [ibidem], assume ben presto altra valenza. Lo sfiorarsi dei

²⁴ Nel dizionario di Greimas e Courtés, alla voce */propriocettività/* si legge: «Termine complesso (o neutro?) della categoria classematica *esterocettività/interocettività*, la **propriocettività** serve a classificare l'insieme delle categorie semiche le quali denotano il semantismo risultante dalla percezione che l'uomo ha del proprio corpo. D'ispirazione psicologica questo termine va rimpiazzato con quello di timia (che ha connotazioni psicofisiologiche)» (A. J. Greimas, J. Courtés, *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, a cura di Paolo Fabbri, Bruno Mondadori, Milano, 2007).

²⁵ Nel 1914, il Cardinale e Arcivescovo di Parigi Léon-Adolphe Amette in una lettera pastorale in difesa della salvaguardia del pudore cristiano sferra un duro attacco contro il tango che, di origine straniera, è danza licenziosa e di conseguenza assai nociva per la morale cristiana (Cfr. Nancy J. Troy, *Couture Culture. A study in Modern Art and Fashion*, MIT Press, Londra, 2003). L'anno precedente era invece stato pubblicato dal caricaturista Sem, pseudonimo di Georges Goursat, il suo album *Tangoville sur Mer*, in cui anche l'illustratore criticava, oltre la lascivia delle movenze fortemente seduttive, la provenienza esotica, straniera, del ballo.

corpi durante il ballo, il loro oscillare, diventa infatti «simulacre crûment évocateur» [ibidem] dell'atto sessuale. Così, se nella sua lettera *Abbasso il Tango e Parsifal!* del 1914, Filippo Tommaso Marinetti stigmatizzava i «cadenzati deliqui», «i desideri e gli spasimi meccanizzati da ossa e da fracs che non possono esternare la loro sensibilità»²⁶, denigrando il tango quale moda passatista e «mimica del coito per cinematografo»²⁷, Margueritte, pur continuandolo a considerare mera rappresentazione dell'amplesso amoroso²⁸, ne riconosce l'estrema passionalità, trasformandolo in uno dei momenti più osé del romanzo, dove, seppur non realizzato, il soddisfacimento sessuale viene esplicitamente evocato. Tutt'altro che semplice «diplomazia della pelle»²⁹, il tango della *garçonne* ha a che fare con la carnalità e ancor più con la corporalità, ovvero con l'esperienza interna, biologica e fisiologica del corpo proprio, necessaria inoltre per avere accesso al corpo dell'altro³⁰. È infatti, «contre sa chair» [ibidem], quindi al di là della «légèreté des étoffes» [ibidem], e ben oltre la cute — che, come l'abito, protegge e involucria —, che Monique sente progressivamente il suo ballerino «se roidir» [ibidem], ovvero contrarsi. L'irrigidimento al quale si allude sembra in qualche modo venire esplicitato — se ce ne fosse stato bisogno —, e al contempo enfatizzato, dall'utilizzo ravvicinato del verbo «pénétrait» che, pur riferendosi alla sensazione di languore, di «engourdissement» [ibidem] che pervade la protagonista, suggerisce ancora una volta l'atto sessuale³¹. L'eccitazione dei due personaggi e il riferimento al loro corpo viscerale, vengono poi ulteriormente sottolineati dal richiamo al sangue che brucia sotto le vesti. È la carne che fremito, che palpita, imponendosi sul corpo-membrana che è la pelle, attraverso il momento euforico del coito — seppure questo venga solo mimato.

²⁶ Filippo Tommaso Marinetti, *Abbasso il Tango e Parsifal! Lettera futurista circolare ad alcune amiche cosmopolite che danno dei thè-tango e si parsifalizzano*, 11 gennaio 1914. Il manifesto, che viene pubblicato anche sul periodico fiorentino "Lacerba" il giorno dopo la sua prima apparizione, è redatto in versione italiana e francese.

²⁷ Ibidem.

²⁸ Il parallelismo tra la danza e il rapporto sessuale compare più di una volta nel testo marguerittiano come dimostrano «(...) le va-et-vient (...) simulacre évocateur (...) de l'acte» appena citato e il «A cette incessante représentation de l'acte sexuel (...) dans les music-hall, les dancings (...)» di qualche pagina dopo (esattamente di p. 143).

²⁹ Filippo Tommaso Marinetti, *Abbasso...*, op. cit.

³⁰ Cfr. Jaques Fontanille, *Figure del corpo. Per una semiotica dell'impronta*, Meltemi, Roma, 2004.

³¹ Per meglio comprendere il gioco di allusioni sessuali, più o meno esplicite, tessuto dall'autore si riporta l'intero passo: «(...) au balancement de la mesure, qui après la marche des corps jumelés, inclinait le va-et-vient, sur place, du *corte* [in corsivo nel testo], à ce simulacre crûment évocateur de l'acte, Monique sentit contre sa chair, — impercétiblement d'abord, puis avec une précision telle qu'elle faillit s'arrêter, rompre l'étreinte, — son danseur se roidir. Sous la légèreté des étoffes, la chaleur du sang brûlait en eux. Un engourdissement la pénétrait. Elle ferma les yeux, et se serra davantage» (Victor Margueritte, *La Garçonne*, op. cit., p. 137).

Non a caso il turbamento carnale si imprime, si dà a vedere, attraverso il rossore del volto e il brillare degli occhi.

Se, nella descrizione marguerittiana del tango, così come anche nel manifesto futurista, l'ondeggiare delle anche viene concepito quale imitazione meccanica del rapporto erotico, nel romanzo francese il ballo diventa tuttavia ciò che Marinetti aveva sostenuto non essere assolutamente, ovvero «danza muscolare, esaltante e fortificante»³², tanto da venire considerato — e con esso l'amplesso, che al tango è assimilato per l'analogia dei movimenti e per gli effetti che produce — un vero e proprio esercizio ginnico.

Il paragone, che assurge quasi a relazione di equivalenza, tra la danza argentina, la relazione sessuale e il gesto sportivo, comporta un cambiamento decisivo nell'articolazione dei valori sia di Monique, quale soggetto attante dell'intreccio, sia della *garçonne*, intesa quale tipo sociale che nel corso del romanzo trova progressivamente una precisa connotazione, rientrando in un circostanziato paradigma comportamentale. Che una donna riconosca l'atto amoroso quale «geste héréditaire» [p. 138], quindi naturale, istintivo, significa accorgersi e dimostrare che il sistema assiologico collettivo vigente si sta trasformando. Del resto il mutare dei tempi e delle mode cambia le assiologie. Ciò che prima scandalizzava, ora non scandalizza più, e la *garçonne* ballando il tango, ancheggiando e muovendosi sinuosamente a ritmo di musica contribuisce a scansare i vecchi tabù, apportando dei cambiamenti sostanziali nel regime di pudore dell'epoca.

Facilmente 'innescabile' attraverso il semplice e leggero sfiorarsi, l'amplesso sembra inoltre avere qualcosa in comune con l'innescarsi dell'elettricità e dipendere di conseguenza dall'attrazione elettrostatica, *fisica*, dei corpi. Ecco allora che dovrebbe così essere elusa qualsiasi possibile condanna di licenziosità per la *garçonne* che altro non è se non colei — la *femme moderne* — che non dimostra più come un tempo «aucune fausse pudeur» [ibidem] di fronte la propria necessità, perché insita nella natura umana e caratteristica fisica dei corpi — comprovata dalla scienza — di soddisfare il desiderio sessuale. Certo i cambiamenti non sono repentini, soprattutto se hanno a che vedere con il sistema delle valorizzazioni. Quindi ai suoi contemporanei il personaggio letterario di Monique, nel suo presentare una riformulazione di alcune norme comportamentali femminili, dovette apparire fortemente scostumato e immorale. In ogni caso, ciò che preme sottolineare è che la *garçonne*, così come emerge dal testo di

³² Filippo Tommaso Marinetti, *Abbasso...*, op. cit.

Margueritte, identifica una donna che, più che essere gratuitamente — senza cioè alcun motivo — lasciva e impudica, vive la propria sessualità essendo conscia del lato carnale e corporale³³ del proprio corpo. Ciò emerge ovviamente in altre scene del romanzo. Ad esempio, in quella in cui la protagonista, tormentata per non riuscire a rimanere incinta, decide di sottoporsi ad una visita ginecologica.

Come già evidenziato, in questo passo l'autore sembra voler rimarcare la natura macchinale dell'uomo-automa. È proprio illustrando, seppur per sommi capi, la struttura del sistema riproduttivo femminile — l'utero e la cervice uterina quali ingranaggi della *garçonne* come macchina celibe — e riferendosi all'intima meccanica dell'organismo attraverso la descrizione di un 'corpo-incavo' — ovvero contenente i fluidi essenziali ai quali allude in potenza, senza cioè che essi appaiano al suo interno — che Margueritte rinvia ai movimenti somatici viscerali di un corpo che è anzitutto carne. Ma ciò che più di ogni cosa conta è che Monique conosce la propria conformazione anatomica³⁴, dimostrando ancora una volta di essere consapevole della propria corporalità. Sia come *machine* sia come *chair*, sia in quanto 'corpo-incavo' sia in quanto 'corpo-carne', la *garçonne* è colei che riconosce nell'erotismo e nella libido uno strumento di conoscenza e di definizione del corpo proprio e di quello altrui.

Oltre a dover portare capelli corti e tinti, a dover contenere il seno con apposite fasce elastiche; oltre a doversi truccare e a dover indossare *tailleurs* e abiti scollati tesi ad appiattare ulteriormente la già longilinea *silhouette*; oltre a dover praticare sport per avere un corpo tonico e muscoloso; oltre a dover avere un'estesa e aggiornata cultura, frequentando lezioni universitarie e leggendo testi di autori a lei contemporanei³⁵; oltre a

³³ Jaques Fontanille, nel suo *Figure del corpo. Per una semiotica dell'impronta*, distingue l'esperienza corporea da quella corporale. La prima «pertiene all'esperienza di qualcosa che *ha corpo*, della sua tangibilità; la seconda è invece esperienza del corpo proprio. Quindi l'aggettivo *corporale* qualifica ciò che pertiene al corpo, alla sua biologia e alla sua fisiologia, nonché alla sua esperienza interna. Proprio in conseguenza a tale distinzione, «la corporeità sarà proprietà generica esterocettiva, mentre la corporalità è proprietà propriocettiva e ascrivibile a ciò che, attraverso una prensione analogizzante, si ritiene avere un'esperienza interna dell'essere-corpo» (Cfr. Pierluigi Basso, *Note introduttive e precisazioni terminologiche*, in *Figure del corpo. Per una semiotica dell'impronta*, Meltemi, Roma, 2004, pp. 9-16).

³⁴ Nella scena presa in esame infatti la giovane Lerbier sostiene di avere «suffisants notions d'anatomie» [p. 175], dimostrando di conseguenza di possedere anche una discreta formazione scientifica. Del resto le allusioni alla conoscenza di Monique, alla sua cultura, sono numerose e presenti in tutto il testo: dal riferimento ai corsi universitari seguiti dalla protagonista all'accenno alle sue letture sociologiche e psicanalitiche. La *garçonne* antonomastica è quindi connotata anche da un rinnovato sapere, basato, oltre che sulle esperienze di vita, anche sullo studio attento e minuzioso.

³⁵ Tratto distintivo della protagonista che, come si ricorderà, viene definita «un être encore singulier, quoique naissant par milliers d'exemplaires» [p. 254], è infatti la «finesse d'intelligence et aussi (...) l'étendue de culture» [p. 223]. Inoltre, in un celebre passo del romanzo, nel quale l'autore illustra, attraverso la voce di tre personaggi maschili, tutti legati al mondo della cultura e delle lettere — il

dover saper guidare e ballare, la *garçonne* può essere tale solo se ha anche esperienza interna del suo essere-corpo e del suo essere anche carne — riconoscendo quindi come del tutto naturali i propri desideri, i propri istinti, senza nascondersi dietro falsi, e oramai, per quel tempo, anacronistici, pudori.

Come l'atto erotico, effettivo o simulato che sia — per esempio nella danza —, comporta la palpitazione della carne, così anche il suono e l'odore ne modificano le tensioni, ne causano il movimento, la contrazione e la dilatazione.

Non è un caso quindi che Margueritte, tra tutte e cinque le facoltà sensoriali, si soffermi proprio sull'udito e l'olfatto che più delle altre hanno a che vedere con il corpo-carne.

L'importanza che assume l'essere consapevoli della propria carnalità e della propria corporalità nella definizione del tipo *garçonne* si evince non solo nelle scene dei tanghi appassionati, ma anche nelle parti del racconto in cui vengono narrati gli effetti che droga e alcool hanno sulla protagonista. Anche qui, dove acquisisce grande rilevanza la descrizione dei sensi alterati della giovane, si ha un campo di indagine significativo per ritrovare i tratti che vanno a delineare la sensibilità, la propriocettività della *garçonne*.

Obnubilata dall'oppio e dall'alcool, Monique trasale ad ogni minimo rumore. Che sia lo squillare del telefono o la voce di Anika, in lei il suono «se repercutait (...) multiplié...» [p. 209], pervadendola e scuotendola nel profondo, come se arrivasse a ferirne la carne. E persino l'odore — il fetore di cui «l'atelier était saturé» [ibidem], «le parfum exaspéré des essences» [p. 73] o ancora il «bestial relent d'odeur humaine» [ibidem] —, nel suo investirla completamente, la stordisce riuscendo a scuoterne la materia vivente e sensibile delle viscere.

Se suono e odore raggiungono la massa palpitante della carne, il gusto — altro senso percettivo su cui l'autore indugia per meglio rappresentare le conseguenze delle droghe sulla protagonista — conduce al delinarsi, ancora una volta, del corpo interno, quello incavato, contenente i fluidi essenziali.

Il «goût de cendre» [p. 213], che riempie la bocca di Monique e la rende inappetente, sembra voler rafforzare il processo di meccanizzazione della donna — che, insieme all'appetito, perde aspetti tipici dell'essere vivente — e alludere così al campo intimo del corpo. Il sapore infatti, nel suo essere un tipo di contatto interiorizzato e dispiegato dal e nel corpo-interno aiuta a delinearne e disegnarne lo spazio. Certo anche il gusto,

Professor Vignabos, Boisselot, Blanchet —, le posizioni più liberali sull'emancipazione femminile, Monique fa sfoggio di aver letto il testo *Du Mariage* di Leon Blum e di conoscere l'*Introduction à la Psychanalyse* di Sigmund Freud (Cfr. Victor Margueritte, *La Garçonne*, op. cit.).

come l'olfatto, arriva a inebriare, contribuendo alla modificazione forica della carne. Ma quest'ultima dipende dall'immediatezza della sensazione, mentre l'esperienza gustativa, contemplando l'assaporare, l'ingerire e il deglutire, disegna una sequenza spazio-temporale, un'operazione che da esterna diventa progressivamente interna. Come si evince dalle parole della protagonista «l'opium (...) frais», «capiteux poison» [p. 209], le permette di gustare «le délice de le sentir entrer en elle, liquéfiant, presque instantanément, tout son être» [ibidem]. L'effetto ricercato dalla giovane coinvolge ovviamente la carne, il suo essere più intimo e profondo, ma la sensazione di abbandono provocata dall'ingestione del fumo oppiaceo — Monique infatti non lo aspira bensì lo «avalait» [ibidem] — è lenta, graduale, solo *presque* istantanea.

Indubbiamente, sono droga e alcool a distorcere le facoltà percettive della fanciulla. Per il lettore però, il dato significativo, più che il venire a conoscenza dell'assunzione da parte della protagonista di sostanze stupefacenti — e della sua conseguente necessità di risolvere la propria dipendenza —, è l'apprendimento dei risultati che oppio, cocaina e alcolici hanno sulla dimensione estetica del soggetto. Il fumare e il bere vengono presentati come vere e proprie forme rituali — «cérémonie quotidienne» [p. 206] — che coinvolgono oltre alla sfera del sensibile anche quella estetica. Si assiste infatti ad una vera e propria ritualizzazione ed estetizzazione del gesto che accompagna il consumo delle droghe da parte di Monique. Ogni volta, prima di sdraiarsi sul divano e sui cuscini della propria *garçonnière* — o di quella di Anika Gobrony —, accendere la pipa e iniziare ad aspirare il fumo narcotico, preferibilmente alla flebile luce di una lampada turca, la giovane Lerbier si spoglia dei propri abiti per indossare il suo kimono che — come si è avuto modo di osservare per il *tailleur*, il berretto e il mantello —, assurge a uniforme, o meglio a tenuta, a veste cioè riservata esclusivamente a determinate funzioni. Si è già avuto modo di evidenziare il peso semantico esercitato dai riferimenti orientalistici sparsi nel testo, al loro utilizzo quali strumenti per enfatizzare la lascivia, la voluttuosità della donna, secondo una visione stereotipica di un vago — spazialmente e temporalmente — Oriente inteso quale regno della perdizione.

Ciò che quindi qui preme rilevare è come le scene del racconto dedicate alla narrazione dell'acquisizione di droghe e alcool siano funzionali all'autore, da una parte per sviluppare l'intreccio — proponendosi quali 'prove', ostacoli, che la protagonista deve superare —, dall'altra per connotare ulteriormente la dimensione estetica e sensibile in cui vive e si muove la *garçonne*. Che Monique fumi oppio e assuma cocaina — nozione

che, in ogni caso, permette di avere una seppur vaga idea delle sostanze allucinogene di cui si faceva uso negli ambienti dell'élite parigina — non è informazione interessante in sé, ma lo diventa nel momento in cui Margueritte la utilizza per dare voce — così come attraverso la scena del tango — al *modus percipiendi* della *garçonne*. Del resto, il consumatore di droghe, nel suo ricercare determinati effetti, sulla base del sapere acquisito attraverso l'esperienza, è un *sogetto modale eccessivo*³⁶, ovvero profondamente occupato da un punto di vista pragmatico, cognitivo e sensibile. Colui che assume droga, modalizzato com'è da un 'sapere fare' e da un 'saper essere', diviene infatti fine conoscitore e osservatore dei propri processi percettivi e conoscitivi, mettendo in moto un approfondito «programma d'analisi del proprio essere e delle proprie sensazioni»³⁷. Ecco allora che sottolineare come durante l'assunzione di alcool e droga Monique senta eccitarsi, alterarsi, soprattutto i sensi dell'udito, dell'odorato e del gusto³⁸, significa voler far emergere con forza, utilizzando l'«eccesso di soggettività»³⁹ e il moltiplicarsi di processi di auto-osservazione di sé che ogni tossico-dipendenza comporta, come la *garçonne* percepisca il suo essere-corpo, un corpo che è anzitutto un corpo-incavo e un corpo-carne.

1.3.2. *Garçon, garce, garçonne*

Persino la spiegazione etimologica del termine *garçonne* apportata dallo scrittore francese interviene nella definizione della propriocettività di questo nuovo soggetto.

Parlando con George Blanchet — l'uomo con il quale, alla fine del racconto, la giovane deciderà di trascorrere la propria vita — e dopo aver ascoltato le sue teorizzazioni sull'affrancamento femminile, Monique sostiene di essere una *garçonne*, ma solo «un peu» [p. 68], non ritenendo di possedere quelle «velléites» — tutte legate al modo di vivere il proprio erotismo e la propria sessualità — tratteggiate dal giovane professore quali caratteristiche necessarie per essere una donna emancipata.

³⁶ Cfr. Juan Alonso Aldama, *Droghe come forme di vita: per una semio-narcotica*, in, a cura di G. Marrone, *Sensi alterati: droghe, musica, immagini*, Meltemi, Roma, 2005, p. 11.

³⁷ Ivi, p. 12.

³⁸ Se, infatti, come viene sottolineato anche da Benjamin nei suoi *Crocknotizen* del 1933 e, in particolare, come afferma Jean Selz nelle *Appendici* al testo, la deformazione dei rumori è uno degli effetti principali dell'oppio, dando così conferma di ciò che Margueritte fa provare a Monique — che trasale ad ogni rumore, sentendolo ripercuotersi e moltiplicarsi in lei —, l'autore francese non prende assolutamente in considerazione i risvolti che tale droga ha sul senso della vista — nonostante, come afferma Benjamin, «i colori [possano] esercitare un effetto straordinariamente forte sul fumatore» —, dimostrando quindi come l'enfasi su udito, olfatto e gusto vada ben al di là della sommaria descrizione dell'alterazione delle percezioni provocata dal fumo narcotico dell'oppiaceo. Porre l'accento su questi tre sensi percettivi e non su altri denota la volontà di Margueritte di delineare un determinato corpo percipiente.

³⁹ Juan Alonso Aldama, *Droghe come forme...*, op. cit., p. 15.

Per la protagonista — che ha appena terminato di sfoggiare il proprio sapere di fronte ad una compagnia prevalentemente maschile —, il termine *garçonne*, utilizzato da Blanchet per designare la *femme émancipée*, libera e indipendente soprattutto da un punto di vista sessuale⁴⁰, va invece considerato in una prospettiva prevalentemente intellettuale. Ancora non del tutto *garçonne*, Monique coincide con il nuovo tipo sociale solo per i tratti che concernono la sua formazione culturale e sportiva e non con quelli che invece ne profilano la dimensione patemica ed estetica, il modo di sentire, di percepire, di rapportarsi al mondo.

Ricordando tra sé e sé, non senza malizia, la sua decisione — di già compiuta — di consumare il rapporto con Lucien Vigneret prima del loro matrimonio — per altro mai avvenuto —, la fanciulla sembra confermare, anticipandole, quella disinibizione e quella presa di coscienza del proprio essere-corpo — che si compiranno a tutti gli effetti solo nella seconda parte del testo — quali caratteri peculiari della *garçonne*.

Identificandosi già nella prima sezione del racconto, con questa ancora inedita figura del corpo femminile, la protagonista si auto *in-veste* — in questo caso si può ben dire — di un titolo particolare: quello che dà il nome al romanzo. E poiché qualsiasi *investitura* ha a che vedere con il coprire, con il venire in possesso di ciò con cui si viene ricoperti, oltre che con l'*insignire*, ovvero con il marcare, il distinguere, allora, proclamandosi *garçonne*, la giovane afferma di possedere i tratti distintivi necessari per essere riconosciuta come tale.

Inizialmente — soprattutto durante il confronto tra la protagonista, il Professor Vignabos, Blanchet e Boisselot, sulla situazione della donna parigina del primo dopoguerra —, il neologismo di origine huysmaniana è proposto esclusivamente quale declinazione femminile del sostantivo *garçon*. Tale derivazione, anticipata poche pagine prima dalla madre di Monique che la etichetta come «*garçon manqué*» [p. 52] e dalla stessa fanciulla che, facendole eco, replica come, «*depuis de la guerre*» [p. 53], tutte le donne siano divenute «*plus ou moins, des garçonne*» [ibidem], acquista in un secondo

⁴⁰ Il professore di filosofia, ex allievo di Vignabos, sostiene infatti che la donna, prima di sposarsi, dovrebbe condurre la propria «*vie de garçon*» [p. 66], abbandonandosi all'istinto sessuale prima di scegliere «*l'être d'élection définitive*» [p. 64]. Solo in questo modo, con una donna *garçonne* che conosce i principi malthusiani, si raggiungerà finalmente «*la fin de crimes passionnels, de l'hypocrisie et des préjugés*» [p. 69] e si sancirà «*le retour à la nature, dont le mariage contemporain élude et méconnaît l'ordre*» [ibidem]. È questo uno dei passi in cui più esplicitamente emerge l'opinione marguerittiana sull'emancipazione della donna e su quello che effettivamente sta a designare la *garçonne*: la giovane donna che, riconoscendo e assecondando la propria natura poligama — ovvero «*l'instinct qui fait à l'homme rechercher plusieurs femmes, de même qu'à la femme plusieurs hommes*» [p. 64] —, «*ira en peu plus à l'école de Malthus*» [p. 69].

tempo una sfumatura semantica importante che contribuisce ad esplicitare il lato estesico di questa nuova forma di vita.

Finita la relazione con Niquette, la protagonista inizia a dedicarsi a fugaci *flirt*, assecondando il proprio desiderio di voluttà — e proponendosi così quale esempio fattivo delle teorizzazioni di Blanchet/Margueritte sulla *garçonne/femme émancipée*. La scarica elettrica innescata dal ballo con Briscot aveva infatti portato Monique a riconsiderare il genere maschile.

Il giorno dopo la fine della loro frequentazione — alla quale nel testo si allude solo brevemente —, Briscot scorge la giovane Lerbier mentre balla, non a caso un tango, con uno sconosciuto del quale viene svelata solo ed esclusivamente la nazionalità americana⁴¹.

Cessata la musica, Briscot esprime una certa stizza e gelosia, e Monique, per tutta risposta, giustifica il proprio comportamento sottolineando come non ci si debba più stupire che una donna «en matière d'amour» [p. 145] pensi e agisca come un uomo.

È a questo punto che si arriva alla seconda accezione, o meglio ad una più completa e chiara definizione del termine *garçonne*.

In un serrato scambio di battute, la protagonista afferma di essere un *garçon* e Briscot, che di mestiere fa il comico e che quindi è sin dall'inizio caratterizzato dall'abilità di giocare con le parole, vorrebbe ribattere come essa sia più che altro una *garce*. E solo per educazione la elegge a *garçonne*, anzi riconosce il suo essere *La garçonne*, indicando così la definitiva trasformazione di Monique che, come visto, verso la fine della prima sezione del romanzo, si considera già tale, ma solo «un peu» [p. 68]. L'investitura è completata e, contemporaneamente, l'introduzione del termine *garce* tra il maschile *garçon* e il femminile *garçonne* — il cui legame di parentela è già stato sottolineato, oltre ad apparire ovvio visti gli etimi delle parole in questione —, rende più complesso il valore semantico del neologismo.

La *garçonne* viene in questo modo ad identificare un nuovo tipo che ha a che fare al contempo tanto con il *garçon manqué* quanto con la *garce*.

Certo, l'utilizzo di quest'ultimo sostantivo nella sua accezione negativa di meretrice, di donna di malaffare, è più che altro da riportare al punto di vista di un uomo ferito

⁴¹ In una sorta di ironica costruzione a chiasmo, Monique finisce tra le braccia della versione maschile — l'americano — della mancata conquista di Briscot, la *flapper* americana con la lunga collana di perle della quale il comico parla durante il primo incontro con la protagonista tessendo delle analogie tra le due donne che, seppur di origini diverse, vanno ad identificare uno stesso o quantomeno simile nuovo tipo sociale.

nell'orgoglio — «c'était la première fois qu'ayant lui-même le béguin, il se voyait semé de la sorte» [p. 144]. Allo stesso tempo, però, l'assonanza suggerita da Briscot e la conseguente analogia, non solo sintattica ma anche semantica, che viene così a stabilirsi tra i due nomi contribuisce alla ulteriore connotazione della figura del corpo e della forma di vita corrispondenti al tipo delineato dalla *garçonne*. Una donna fisicamente e culturalmente vicina all'uomo, con inoltre una spiccata facoltà seduttiva e una altrettanto marcata disinibizione che le consentono di avere diverse relazioni sentimentali, divenendo così sua «égale» [p.155] anche dal punto vista del modo di relazionarsi al sesso, così come aveva teorizzato, ancora nella prima parte del romanzo, Blanchet.

La *garçonne* nel suo essere *garce* acquista infatti quel tanto di sfacciataggine e sfrontatezza⁴² che rinvia alla sua disinvoltura nel vivere i rapporti sentimentali. Segno questo che viene più volte nel corso del racconto visto quale tratto distintivo della progressiva emancipazione femminile, dell'affrancamento della donna dal ruolo subalterno all'interno della coppia e della sua lenta trasformazione da *mère* e donna di casa, in *compagnon*⁴³, ovvero, in colui o, nel caso specifico, in colei, «qui partage les occupations, les aventures, le sort d'une autre personne»⁴⁴, che, nella relazione amorosa, altri non è se non il proprio uomo, il proprio amante.

Ecco allora che, se è vero che il modo di percepire e di percepirsi del soggetto *garçonne* emerge soprattutto attraverso le scene di ballo e attraverso la descrizione della dipendenza di Monique da droga e alcool — in cui più esplicito e puntuale è il riferimento alle sensazioni della protagonista —, è altrettanto vero che anche le spiegazioni del neologismo, attentamente disseminate nel racconto, seppur brevi e spesso velate, aiutano a delineare il nuovo tipo sociale come caratterizzato, in particolar modo, da una rinnovata coscienza del proprio essere corpo e del proprio essere carne. Il nome comune viene cioè progressivamente caricato di senso e fatto divenire vero e proprio 'termine', ovvero elemento lessicale dal significato univoco e denotativo. La parola *garçonne* finisce così con il delineare, il definire — e quindi, di conseguenza, con

⁴² Nella definizione apportata dal Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales si legge infatti che il tipico comportamento — indicato dal sostantivo femminile *garcerie* — di una *garce* è caratterizzato da una «effronterie désinvolte et cruelle».

⁴³ Il termine viene utilizzato dallo stesso Margueritte come titolo per un altro romanzo che seguirà solo di un anno (1923) la pubblicazione de *La Garçonne* e che andrà a costituire con questa e con un terzo racconto, *Le couple* (1924), la trilogia intitolata *La femme en chemin*, opera dedicata, come suggerisce la stessa titolazione, al percorso emancipativo della donna che l'autore auspica avvenire in breve tempo.

⁴⁴ È questa infatti la definizione del sostantivo data dal Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales.

il delimitare — una specifica figura del corpo femminile e un altrettanto determinato paradigma comportamentale. Una serie di norme, di molteplici prescrizioni cioè che la donna deve seguire e fare propria per poter essere considerata a tutti gli effetti un esemplare del nuovo tipo sociale ed epocale.

1.3.3. Il delinarsi di una nuova figura del corpo e di una originale forma di vita nel romanzo di Victor Margueritte. La garçonne tra indipendenza e dipendenza

Ricapitolando, il tratto distintivo della *garçonne*, o meglio de *La Garçonne* antonomastica, è, dal punto di vista dell'apparire, una *silhouette* estremamente longilinea, il cui profilo filiforme è accentuato dalla magrezza e dalla muscolosità del corpo, dall'assenza di forme procaci, spesso nascoste e costrette con rimedi specifici tesi a contenere e ridurre la rotondità e la formosità dei seni, dal taglio di capelli che, corti sotto l'orecchio, lasciano ignudo il collo, esaltando così la verticalità della sottile figura. Anche la nudità degli arti, lasciati spesso scoperti dalle scamicciate e dagli abiti da sera corti, sbracciati e scollati, enfatizza lo slancio verso l'alto del fisico.

Ma è soprattutto il collo nudo che diviene carattere connotativo della *garçonne*, come dimostra l'importanza attribuita da Margueritte a questa zona particolare del corpo di Monique.

All'inizio della seconda sezione del romanzo, quando la giovane compare, completamente trasformata, insieme alla sua compagna Niquette, quest'ultima, con un gesto che lascia trasparire la tenerezza del loro «ménage d'amoureux» [p. 128], oltre che porre l'accento sul cambiamento lampante vissuto dalla protagonista — che, originariamente bionda e con i capelli lunghi, ora li porta corti e color «acajou» [p. 126] —, le copre il collo con la sua «écharpe de fourrure» [ibidem]. Ancor più significativo appare però un altro riferimento a questa specifica parte del corpo. Alla fine del racconto, quando Boisselot, sconvolto dalla gelosia, spara alla fanciulla, la ferisce, seppur solo superficialmente, sul collo, dove rimarrà per sempre «une ligne rose» [p. 306], una sottile cicatrice che sembra ergersi a monito affinché la protagonista accetti e metabolizzi, ma non dimentichi, il proprio passato da *garçonne*.

Il «cou de neige» [ibidem], svelato — poiché svestito, denudato da abiti e capelli — nel suo essere tutt'uno con il busto e la testa, quindi la faccia, il volto, e nel suo levarsi verticalmente richiama metonimicamente l'intera *silhouette* della *garçonne* e, di conseguenza, anche il suo stile di vita.

Se, infatti, «la coiffure de jeune page» [p. 231] lascia scoperto il collo, essa, attribuendo alla ragazza un «air masculin» [p. 232], rinvia soprattutto a quella sete di indipendenza che caratterizza Monique, così come tutta la schiera di «femmes, ses soeurs» [p. 311] uscite, come sottolinea Margueritte alla fine del suo romanzo, «de la guerre!» [ibidem]. Del resto, più di una volta nel corso del racconto la moda dei capelli corti viene relazionata alle aspirazioni egualitarie delle donne. L'autore è esplicito e dà, o tenta di dare, vere e proprie spiegazioni sociologiche facendo notare come tale acconciatura sia «pour la femme, symbole d'indépendance, sinon de la force. Jadis Dalila émasculait Samson, en lui coupant les cheveux. Aujourd'hui, elle croit se viriliser, en raccourcissant les siens!» [p. 126].

Pur nella elementarità del giudizio, Margueritte sottolinea un dato estremamente interessante, mostrando come ancora negli anni '20 del Novecento l'emancipazione femminile denoti l'acquisizione di attributi tradizionalmente legati all'uomo, identificando quindi l' 'umano' con il 'maschile'⁴⁵. Tale convinzione trova un chiaro e significativo esempio nello “stile alternativo” — caratterizzato questo da una serie di capi di abbigliamento mutuati dal vestiario maschile e indossati da quelle donne che, vivendo in modo conflittuale i ruoli imposti, li utilizzavano quale forma di 'comunicazione non verbale' per esprimere la propria indipendenza⁴⁶.

Se la decisione della protagonista di tagliarsi i capelli è sintomo e indice della necessità, avvertita dallo stesso autore, di affrancarsi dall'immagine femminile tradizionale di sposa, guardiana del focolare e madre, attraverso l'acquisizione di un tratto a quel tempo più maschile che femminile, anche altre tra le caratteristiche peculiari della *garçonne* tendono a sottolineare e a far emergere il suo essere soggetto particolare, in bilico tra espressioni di assoluta indipendenza e manifestazioni invece che ne dimostrano l'assuefazione e la subordinazione.

⁴⁵ Cfr. Jurij M. Lotman, *KUL'TURA I VZRYV*, Gnosis, Mosca, 1993 (tr. it. *La cultura e l'esplosione. Prevedibilità e imprevedibilità*, Feltrinelli, Milano, 1993, p. 110).

⁴⁶ Diana Crane, nel suo libro *Questioni di moda. Classe, genere e identità nell'abbigliamento*, descrive così quello stile, da lei definito “alternativo”, che distingue da quello dominante “alla moda”, indossato dalle donne di classe media e alta che con i loro abiti non volevano esprimere altro se non «la loro esclusione dalle occupazioni maschili e la loro dipendenza economica dai mariti e dai parenti maschi» (Diana Crane, *Fashion and its social agendas. Class, gender and identity in clothing*, The University of Chicago, 2000, tr. it. *Questioni di moda. Classe, genere e identità nell'abbigliamento*, Franco Angeli, Milano, 2004, p. 125). Particolarmente interessante è la concezione dell'abbigliamento quale “sistema di comunicazione non verbale”, ovvero della moda quale complesso e significativo codice, parte fondamentale del mutamento sociale, vero e proprio ‘metronomo culturale’, per dirla ancora con Lotman.

L'opposizione dipendenza/indipendenza a ben vedere va a costituire un vero e proprio asse semantico che attraversa l'intero intreccio e che tesse, insieme alla dicotomia umano/meccanico, un insieme significativo di richiami e risonanze all'interno del testo.

Così, persino l'esilità della *silhouette*, per quanto riguarda i caratteri fisici, e l'educazione culturale e sportiva, per quel che concerne il generale *modus operandi* di questa nuova figura, ricadono nella binarietà tra ciò che segna una sudditanza e ciò che al contrario testimonia una emancipazione, una autodeterminazione.

La magrezza viene presentata, nell'economia del romanzo, come conseguenza oltre che dell'esercizio ginnico, di quelle dipendenze, droghe e alcool in cui, nel suo percorso evolutivo ed emancipativo, la *garçonne* ricade costantemente. Certo lo sport non è visto, al contrario di cocaina e oppio, quale forma di assuefazione. Anzi, producendo un corpo muscoloso, atletico e forte — attributi questi più vicini, come i *cheveux courts*, al dominio maschile che a quello femminile —, la pratica sportiva viene contemplata quale esempio di conseguita eguaglianza tra i due sessi. Nel suo rientrare però nella categoria di 'sport strumentale'⁴⁷, «funzionale cioè a significati diversi e persino estranei rispetto a quelli propri delle discipline agonistiche codificate»⁴⁸ — come ad esempio il “non invecchiare e il “non ingrassare”⁴⁹ —, l'attività fisica eseguita dalla *garçonne*, nel suo essere reiterativa e nel suo imporle una determinata linea di condotta, pur non venendo considerata tra i differenti tipi di dipendenza a cui la donna è assoggettata, la piega ad un dovere: la *garçonne* per essere tale, per avere il fisico che la identifica, deve fare sport. E questo, avendo come scopo, la soddisfazione di diverse priorità soggettive, come il dimagrimento⁵⁰ e il conseguente adeguamento ad un nuovo canone estetico, diventa prescrizione normativa che limita e vincola la prassi femminile.

La donna emancipata, o meglio quella che vuole apparire tale, si rende cioè in qualche modo dipendente dall'esercizio fisico. E lo sport finisce quindi per far parte della logica deontica, ovvero relativa al dover-fare, che definisce l'essere *garçonne*.

⁴⁷ Nel suo saggio *I corpi dello sport. Corporeità e sportivizzazione interrogano le scienze sociali*, Nicola Porro, analizzando le tipologie di sport descritte da Klaus Heinemann e Nuria Puig nel loro *Lo sport verso il 2000. Trasformazione dei modelli sportivi nelle società sviluppate*, definisce in questo modo quel tipo di sport, detto appunto 'strumentale', finalizzato alla soddisfazione di diverse priorità soggettive, quali il benessere, il relax, il dimagrimento, ecc. (Nicola Porro, *I corpi dello sport. Corporeità e sportivizzazione interrogano le scienze sociali*, in “Lancillotto e Nausica. Critica e Storia dello Sport”, anno XXV, n. 3, 2008, pp. 6-21).

⁴⁸ Ivi, p. 18.

⁴⁹ Ibidem.

⁵⁰ Vedi nota n. 47.

Altra modalità deontica è ad esempio quella di appiattare appositamente il seno; di indossare abiti corti, sbracciati, scollati e senza punto vita, rivolti ad enfatizzare l'esilità quasi bidimensionale della fisionomia. Persino il truccarsi, il guidare, il vestire calze di seta e l'uniforme femminile del tempo, ovvero il *tailleur*, il portare «bottines jaunes ou des souliers vernis» [p. 265], il frequentare *dancing* e *music-hall*, il ballare, e l'adottare nel linguaggio comune americanismi, quali, appunto *dancing*, *music-hall*, *jazz-band*, *irisch and soda*, sono tutti comportamenti che vanno a illustrare ciò che il tipo sociale della *garçonne* deve fare per essere riconosciuto e annoverato come tale.

Tornando alle vere e proprie dipendenze, a quelle abitudini — spesso cattive — che fungono da contraltare all'iter di progressivo affrancamento intrapreso dalla protagonista — quasi come non ci potesse essere, nella tappa esistenziale della *garçonnesse*, alcuna emancipazione senza una corrispettiva forma di subordinazione a qualcosa o a qualcuno —, oltre a droga e alcool, se ne ritrovano anche altre. Prima fra tutte appare esplicita la soggezione emotiva e sentimentale di Monique nei confronti di persone, di volta in volta differenti.

All'inizio della seconda parte del romanzo, quando, oramai disillusa dalla vita, la giovane comincia a intraprendere il tortuoso cammino verso la propria indipendenza, la prima forma di autonomia conquistata è quella economica. La fanciulla, abbandonata la casa paterna inizia infatti una attività, quella di decoratrice di interni. Ma è solo in seguito all'incontro con Niquette e grazie alle conoscenze mondane di quest'ultima che i suoi lavori diventano *à la mode*. Così, nel momento in cui inizia il processo di liberazione — in cui il soggetto attante è modalizzato da un rinnovato 'sapere' e 'voler fare' —, la ragazza si trova a doversi appoggiare ad altri e a lasciarsi guidare. Non a caso, nella prima scena di ballo di tutto il romanzo, ancor prima dell'appassionato tango con il comico Briscot, Monique, che appare mentre danza con la sua amante, viene descritta come in una sorta di «inconscience» [p. 132], abbandonata tra le «bras dominateurs» [ibidem] di Niquette. Nel suo essere un ballo di coppia, lo *scottisch* intrapreso dalle due donne, diventa quindi metafora, espressione della loro relazione, in cui, appunto, vi è chi conduce e chi si adegua, quindi asseconda, obbedisce, dipende dall'altro.

Se nel tango con Briscot non sembra esserci una netta distinzione tra chi dirige e chi segue, proprio a sottolineare il conseguimento di un ulteriore passo nel percorso emancipativo della protagonista — dall'affrancamento economico si passa a quello

sessuale, seppur nella scena solo alluso —, la giovane Lerbier, nel suo burrascoso rapporto con Régis Boisselot, si riscopre in posizione di subordine.

Superato il periodo di assuefazione a droghe e alcool — che coincide con una progressiva presa di coscienza del proprio essere-corpo e della propria carnalità, e quindi con il generale riconoscimento di una crescente autonomia femminile e di una sempre maggiore eguaglianza tra i sessi —, Monique, liberatasi dal giogo degli stupefacenti, incorre nell'amore opprimente, soffocante del suo nuovo compagno.

La donna, anche se oramai conscia della propria sessualità e forte delle sue esperienze, si ritrova, nonostante ciò, vittima della folle gelosia dell'uomo. Una passione ossessiva come reazione irragionevole di fronte alla raggiunta autonomia economica, culturale e soprattutto sentimentale ed erotica della giovane, che ricopre, allo stesso tempo, sia il ruolo di oggetto di valore, che il geloso teme di perdere — nonostante il contendente sia, almeno inizialmente, immaginario o quantomeno potenziale —, sia quello di rivale. Ciò che rende furibondo Boisselot — come del resto lo stesso Briscot quando sorprende la *garce-garçonne* che balla con un altro uomo, da poco conquistato — è infatti il pensiero che lei possa avere o anche solo aver avuto quel comportamento libertino considerato tipicamente maschile, o, addirittura, possa competere con lui da un punto di vista economico, dimostrando non solo la propria autosufficienza ma anche la propria superiorità finanziaria, o infine sul piano delle capacità e delle abilità, come ad esempio nel saper guidare.

La gelosia, che nel suo posizionarsi tra la configurazione dell'attaccamento e quella della rivalità vede nella giunzione tra l'oggetto di valore e il rivale la sua ragion d'essere, in questo caso si estremizza e si complessizza a causa della relazione di identità, e non di semplice congiuntura, che lega l'oggetto e l'anti-soggetto⁵¹. Se il geloso ha paura che il contendente lo superi, strappandogli l'oggetto di valore, in questo caso l'antagonismo è verso lo stesso oggetto del desiderio. Régis è possessivo e invidioso solo ed esclusivamente con Monique che, in grado di avere una certa indipendenza da lui, gli si oppone come rivale. È lei che, assurgendo di volta in volta a contendente e a oggetto di valore, mette in discussione e in pericolo il legame di possesso e di attaccamento che l'uomo vorrebbe stringere con lei. Ma sarà proprio la

⁵¹ Cfr. A. J. Greimas e J. Fontanille, *Sémiotique des passions*, Seuil, Parigi, 1991 (tr. it. *Semiotica delle passioni. Dagli stati di cose agli stati d'animo*, Milano, Bompiani 1996).

sete di emancipazione che ha spinto la protagonista a superare diverse forme di soggezione che la porterà ad affrancarsi dalla morsa oppressiva dell'amante.

La *garçonne*, quindi, rappresentando solo una tappa tanto nel percorso esistenziale quanto nel processo emancipativo della donna — da *jeune-fille* a *femme* —, non può che mostrarsi quale soggetto in equilibrio precario tra i due estremi dell'indipendenza e della dipendenza. Del resto è lo stesso Margueritte a ripeterlo più volte, sia tra le righe del suo romanzo, sia in alcuni dei commenti a quest'opera letteraria che tanto scandalo fece tra i suoi contemporanei. Monique incarna solo «le premier fruit vert de la liberté»⁵² femminile. Ed è proprio per questo che alla fine del racconto non vi è la completa sovversione dell'immagine tradizionale femminile. La protagonista, infatti, inizia una nuova relazione con l'uomo che, tutto lascia presupporre, la sposerà, riconducendola così al ruolo canonico di sposa e di madre. Anche il finale quindi, tanto criticato dalle numerose femministe studiose dell'argomento — che hanno visto in questo rientrare nei ranghi sociali una sorta di viltà da parte dello scrittore —, propone in realtà quel progredire spedito, a tal punto da risultare spesso frettoloso, incerto, precario, che caratterizza la *garçonne* per tutto l'intreccio e che diventa elemento connotativo del nuovo tipo sociale, visto sì come innovativo e foriero di profonde trasformazioni nei comportamenti femminili, e tuttavia considerato ancora troppo 'dipendente' da usi, costumi e norme oramai passatisti ma difficili da sostituire con altri altrettanto strutturati.

1.4. Una nuova figura liminale

Il trovarsi in bilico tra forme di vita che stanno lentamente perdendo la loro efficacia, la loro presa sul presente, dimostrandosi sempre più desuete, e modalità d'essere e di apparire che al contrario si iniziano a scorgere, ma in lontananza, sembra quindi essere il tratto peculiare che contraddistingue il tipo epocale delineato nell'opera marguerittiana. Primo passo verso la vera e propria emancipazione della donna e verso una concreta parità dei sessi, la *garçonne*, che comunque identifica la donna che ha conquistato la consapevolezza dell'essere-corpo e dell'essere-carne, si propone così quale soggetto

⁵² Maurice Roy, *Sur la jeune fille, la femme et l'amour. Ainsi parla...Victor Margueritte. Paroles recueillies par Maurice Roy*, Nilsson, Parigi, 1929, p. 21.

intermedio, di passaggio, tra «strutture simboliche e sociali precedenti e l'introduzione responsabile a nuovi valori e a nuove strutture»⁵³.

Se la nuova figura femminile e la nuova forma di vita corrispondenti alla *garçonne* individuano — nel senso di ‘determinano’, ‘stabiliscono con precisione’ —, colei che, come sostiene lo stesso Margueritte, ha raggiunto una certa «libération sexuelle»⁵⁴ — che «ce n'est pas un fin. C'est un commencement!» verso il suo definitivo affrancamento —, nel loro delimitare unicamente una delle tappe di un cammino ben più complesso di cui si possono solo intravedere i risultati futuri, finiscono con l'identificare un attore sociale liminale.

La *garçonne*, infatti, si presenta come sospensione delle strutture⁵⁵ preesistenti e, una volta emersa, venuta alla luce, aiuta a ridefinire quelle successive. O, in questa ottica, quanto meno, viene introdotta dal romanzo marguerittiano.

Certo è che, esitante tra dipendenza e indipendenza, in posizione intermedia tra tappe esistenziali e fasi emancipative differenti, questa forma di vita, instabile e indefinibile proprio per il suo essere liminale, fa della precarietà e della ambiguità, della transitorietà e dell'indefinitezza un lato fondante e costitutivo del suo essere. Non a caso la protagonista viene più volte qualificata come persona *bouleversée*, come soggetto in subbuglio, in agitazione.

*Femme en chemin*⁵⁶, quindi in trasformazione, in continuo movimento, la *garçonne* è difficilmente *com-prensibile*. E proprio questa sua inafferrabilità la rende

⁵³ Victor Turner, *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*, Hardcover, Londra 1969 (tr. it. *Il processo rituale. Struttura e antistruttura*, Editrice Morcelliana, Brescia, 2001, p. 10).

⁵⁴ Victor Margueritte, *La Garçonne, pièce en 3 actes et 4 tableaux, suivie de quelques documents*, Flammarion, Paris, 1927, p. 9.

⁵⁵ Per Turner la struttura sociale è «una o più o meno distinta sistemazione di istituzioni mutuamente dipendenti e l'organizzazione istituzionale delle posizioni sociali e/o attori contenuti in essa. La struttura per natura sua differenzia gli individui, li rende ineguali entro posizioni sociali relativamente rigide, in termini di funzionalità organizza le varie parti» (*Il processo rituale...*, op. cit., p. 8). Se la struttura e le istituzioni, nel loro essere sovraindividuali e plurindividuali, sembra abbiano un aspetto statico, a ben vedere esse sono organizzate in sistemi di azione. E, fasi di un processo sociale, acquistano trasparenza e risultano impegnate in un costante rapporto dinamico con l'antistruttura, che altro non è se non l'unità dinamica sociale, ovvero l'insieme di *communitas* — «una situazione [cioè] di relazioni sociologicamente indifferenziate, ugualitarie, dirette, con un 'rapporto dialogico', spontaneo, immediato», «(...) una situazione in cui è possibile l'espressione totale dei valori individuali e collettivi attraverso tutto il complesso di simboli e di azioni simboliche della società» — e liminalità. Nella visione antropologica della *garçonne* quale soggetto intermedio rientra l'idea della 'liminalità' intesa come fase transitoria del "rito di passaggio" da una struttura sociale all'altra; come situazione socialmente astrutturata, che però riapre alla struttura, proprio per il suo porsi e proporsi quale momento di transizione tra due situazioni sociali strutturate (*Il processo rituale...*, op. cit., p. 9).

⁵⁶ Victor Margueritte intitola significativamente così la trilogia di cui *La Garçonne* costituisce la prima parte e *Le Compagnon* (1923) e *Le Couple* (1924) quelle successive. I tre romanzi delineano, nel loro insieme, il percorso che l'autore auspica che la donna e l'intera società compiano per raggiungere

profondamente enigmatica. L'ambiguità, data dall' *incom-prensibilità* del suo essere *intermedio*, del suo essere *tra*, è, anzi, proprio il campo semantico in cui si muove, agisce e vive la *garçonne*.

Così, il porsi tra la *garce* e il *garçon*, il presentarsi quale tipo tra l'umano e il meccanico — nel suo venir designata di volta in volta quale statua, manichino, fata e angelo demoniaco —, e persino il venir spesso descritta come *étourdie*, stordita, turbata e quindi confusa — termine questo che, ancora una volta, ha a che vedere con l'idea dell'essere mescolati, indistinti e quindi faticosamente afferrabili —, sono tutti elementi che rientrano nel delinearsi di questa forma di vita quale figura liminale e ibrida. Dove ibrido sta ad indicare sia il carattere di incertezza, di ambiguità, dato dalla liminalità del soggetto, sia il suo essere in relazione con la *hybris*, con l'eccesso, ovvero con il suo superare i giusti confini. Ecco allora che la *garçonne*, figura di passaggio, mescolata e ibrida, va al di là dei comportamenti normali e normativizzati del tempo, proponendosi quale caso di 'anti-struttura' o comunque quale esempio che trascende la struttura sociale vigente oltrepassandola.

1.4.1. La metropolizzazione del soggetto

L'indecifrabilità, forse non completa, ma comunque profonda — che ne determina la natura stessa —, di questo soggetto viene resa esplicita dal suo continuo slittare da un simulacro all'altro. La fitta trama di parallelismi con statue, bambole, automi e personaggi tra il celestiale e il mefistofelico, tesse una serie di metamorfosi — cambiamenti di forma —, nonché di vere e proprie transustanziazioni — trasformazioni di sostanza —, che pongono l'accento sull'essere ontologicamente *in fieri* della *garçonne*. Se il mutamento di forma si esplica con l'adozione del nuovo *look* da parte della protagonista e prosegue con la sua progressiva disumanizzazione e demonizzazione — per poi terminare con un ritorno all'umano e all'angelico —, quello

l'emancipazione femminile e l'eguaglianza tra i sessi. Se, come si è detto, ne *La Garçonne* si descrive l'affrancamento sessuale, visto come fase necessaria per conquistare un'autonomia ben più ampia, in *Le Compagnon* viene raccontata la storia di una giovane, Annik Lambert, che, avvocato, lotta per la parità dei sessi e, in particolar modo, per l'*union libre* — ovvero la convivenza senza il vincolo del matrimonio — e la tutela dei bambini nati da genitori non sposati; e in *Le Couple* sono i figli delle protagoniste dei due racconti precedenti, ovvero quelli di Monique e quelli di Annik, che continueranno il cammino iniziato dalle loro madri verso una più equa e una più alta concezione dell'amore data *in primis* dal riconoscimento, anche legale, dell'uguaglianza della donna all'interno del matrimonio e nell'educazione dei figli (Cfr. la dedica alle madri scritta da Margueritte nell'*Avant-propos* de *Le Couple*, Flammarion, 1924). Da «la liberation physique» della *garçonne* si passa così ad una completa «émancipation de l'ésprit» femminile (citaz. da Marcel Coulaud, *Le Compagnon (suite de La Garçonne) Par Victor Margueritte*, in "Bonsoir", 10 Settembre 1923).

di sostanza va di pari passo con tale metamorfosi. Passando dal candore marmoreo della pelle al macchinale colore plumbeo, dal fisico statuario al corpo che, ricoperto da lamine d'argento, si muove meccanicamente, la giovane entra lentamente nel regno della macchina — per poi anche qui ritrovare la via per una più naturale evoluzione verso il divenire *femme*.

Questi passaggi, oltre a sottolineare la liminalità della *garçonne*, il suo essere perennemente in bilico e in movimento, la legano in modo indissolubile alla nuova percezione del sé e dell'altro da sé che emerge da un altro processo di macchinalizzazione, quello subito, a partire dalla seconda rivoluzione industriale, dalle grandi città occidentali e, nel caso specifico, da Parigi.

Pur rimanendo sullo sfondo, altro importante attore del romanzo marguerittiano è proprio la capitale francese, soprattutto nel suo essere e 'star divenendo' metropoli. Non tanto perché descritta nel suo assetto urbano, nei *passages* e *boulevards*, ma in particolar modo nel suo rappresentare un ambito, un sistema, un tessuto sociale in continua e profonda trasformazione.

Ecco allora che l'autore non descrive tale o tal'altra *rue* parigina, ma tenta piuttosto di riproporre l'immagine di una rete viaria, fatta di incroci e arterie stradali, brulicante di individui, di macchine e soprattutto di mezzi pubblici.

In realtà, gli spostamenti della protagonista da un *arrondissement* all'altro di Parigi delineano un preciso, seppur stereotipato, profilo della città, che viene fatto corrispondere alle varie fasi evolutive ed emancipative di Monique.

Così, nel momento di pieno sbandamento della giovane, il lettore la trova aggirarsi per le vie di Montmartre, che, a partire dalla fine del XIX secolo assurge a simbolo del vizio e della dissolutezza, con i suoi locali a luci rosse e i suoi *cabarets*. Se, quindi, la *garçonnière* della fanciulla si trova ovviamente in questo che è il quartiere della licenziosità, il negozio che lei gestirà è collocato invece in Rue de La Boétie, nella zona *chic* e *à la mode* che si dispiega tra gli Champs-Élysées e boulevard Malesherbes, così come anche alcuni locali nominati in quanto frequentati dall'*élite* parigina.

Il quartiere di Montmartre viene dipinto, nelle pagine del romanzo, come vero e proprio luogo di perdizione. Oltre alla *garçonnière*, si trova qui infatti l'hotel dove la donna si concede ad uno sconosciuto nel momento di turbamento che la assale dopo aver colto in flagrante il suo futuro sposo con l'amante. Ed è sempre in questa zona che la protagonista abiterà durante il doloroso periodo immediatamente successivo al distacco

dalla casa paterna — quasi a premonizione della fase di abiezione che seguirà di lì a breve —, prima di trasferirsi significativamente in un appartamento sulla *rive gauche*, che all'epoca stava divenendo sede prediletta e luogo di ritrovo per molti artisti. È proprio in questa nuova atmosfera che Monique decide di aprire l'attività in Rue de La Boétie, dove va anche ad abitare, nonostante finisca con il trascorrere gran parte del suo tempo nelle «deux petites pièces» [p. 189] di Montmartre, facendosi quindi radicalmente sedurre dal regno della sregolatezza. Ambiente questo che verrà abbandonato in modo definitivo solo dopo aver risolto la propria assuefazione da droghe e alcool ed aver intrapreso la relazione con Boisselot, con il quale tornerà a vivere sulla *rive gauche*, vicino al *Jardin du Luxembourg*.

Le varie parti di Parigi chiamate in causa da Margueritte, certo lo aiutano a delineare la psicologia del personaggio, ma anche e soprattutto a costruire una relazione di assoluta congruenza tra questo e la città.

Oltre che essere interessanti per conoscere i luoghi frequentati — finanche gli spostamenti effettuati — dalla *garçonne*, i riferimenti, più o meno precisi, alla geografia urbana creano un legame tra la giovane e Parigi che va ben al di là della semplice appartenenza del cittadino alla propria città. Sia la capitale francese sia la protagonista, infatti, vivono lo stesso tipo di processo, vedendosi così compenetrare l'una nell'altra. Il *bouleversement* vissuto dalla fanciulla è lo stesso che coinvolge la città, ovvero quello della metropolizzazione. Lo stravolgimento subito dalla giovane riflette e si riflette cioè nelle trasformazioni che colpiscono inesorabilmente la struttura urbana e sociale parigina di quegli anni.

Se da una parte Parigi, con i suoi *dancing* e *music-hall*, con i suoi ristoranti indiani e le sue case chiuse stile «Costantinople-Place Clichy», con i suoi taxi e i suoi bus, con le sue luminose e innovative insegne notturne, funge da scenario per lo svilupparsi delle avventure di Monique e da eco dei suoi cambiamenti di stile di vita, è anche vero che a sua volta la fanciulla, macchinalizzandosi progressivamente e assumendo i nuovi ritmi della città, soprattutto nel confondere la notte con il giorno e viceversa, diventa lei stessa una personificazione della metropoli che verrà.

Il manichino, la bambola, l'automa — tutti appellativi con i quali viene qualificata la protagonista —, con i loro movimenti automatici, non rappresentano solo i perfetti abitanti di una città sempre più meccanicizzata, bensì, nel loro fondere connotazioni umane e macchinari, nel loro essere quindi figure miste, mescolate, si impongono quali

simulacri di quella liminalità, di quel porsi *tra*, che identifica tanto la *garçonne* quale soggetto di passaggio, quanto la Parigi del primo dopo guerra, nel suo proporsi come esempio di grande centro urbano in transizione tra l'essere *polis* — e quindi l'essere circoscritta — e il divenire vera *metropoli* — ovvero l'essere caratterizzata da un intenso dinamismo moderno⁵⁷.

Persino la promiscuità viene presentata quale tratto comune tra la *garçonne* e la città *in fieri*. La vita licenziosa della protagonista, il suo frequentare ed unirsi sia ad uomini sia a donne, si rispecchia nei babelici mezzi di trasporto pubblici che, democratici e collettivi, sono dipinti da una parte quale pericolosa minaccia per lo *status quo* — tanto che l'amata zia Sylvestre viene fatta morire investita da un autobus —, dall'altra quali indici del progresso tecnologico e sociale.

In una relazione analogica, la *garçonne* è fase della *femme en chemin* verso la completa emancipazione femminile, così come la Parigi degli anni '20 è modello della città in trasformazione che, prodotto della seconda rivoluzione industriale e del conflitto mondiale appena conclusosi, si affranca sempre più dall'immagine urbana sette-ottocentesca, per raggiungere o anche solo avvicinarsi alla città futuribile auspicata dalle avanguardie.

Tessendo questo legame identitario tra la sua protagonista e la Parigi di quelli che, non a caso, verranno soprannominati *les années folles*, Margueritte offre un ulteriore importante elemento per la caratterizzazione del tipo sociale identificato dalla *garçonne*. O meglio ne enfatizza, ribadendolo, il tratto peculiare, il suo essere cioè al passo con il proprio tempo.

Soggetto liminale, intermedio, trova, proprio nel suo essere *intra*, una collocazione spazio-temporale che non può che essere quella dell'*hic et nunc*, dove il “qui” è ovviamente la città che, in pieno sviluppo, si inserisce, delineandolo, in quell’ “ora” che altro non è se non il presente che si dinamizza e, contenendo in sé tutte le possibili vie da percorrere, si auto-impone quale modernità.

Momento transizionale, la *garçonne* identifica sì una puntuale tappa dell'esistenza e dell'emancipazione femminili, ma si propone al contempo quale metafora di un altrettanto preciso periodo storico, il primo dopo guerra che, proprio per il suo essere ‘post’, per il suo seguire un evento così sconvolgente e logorante come il conflitto

⁵⁷ Cfr. la definizione del termine /metropoli/ nel *Vocabolario della lingua italiana* di G. Devoto e G. C. Oli, *Il dizionario della lingua italiana*, Le Monnier, Firenze, 1990.

mondiale del '15-'18, si pone a cavallo tra questo e tutte le vie di sviluppo possibili, scorgendo nel presente — inteso quale «scoppio di spazio di senso non ancora dispiegatosi»⁵⁸ — l'unica temporaneità pensabile. Così, quell'«*âpre besoin d'action*» [p.168] e quella euforica, inebriante e contemporaneamente destabilizzante e paralizzante sensazione di poter e voler fare che caratterizza la protagonista del romanzo riflettono il bisogno e il sentimento di un'epoca. Ecco come l'opera marguerittiana si offre quale affresco della società prodotta dalla guerra e come la *garçonne*, nel suo essere perennemente in bilico tra forme di vita passate e future, nel suo essere soggetto liminale, ben raffiguri un periodo storico altrettanto caratterizzato dall'instabilità e dalla transizione, proteso verso nuovi assetti.

Muovendosi in uno spazio cangiante e in perenne trasformazione, quale la città che sta per divenire metropoli, e vivendo in un periodo di profondo cambiamento e radicale sconvolgimento, la *garçonne*, in equilibrio tra strutture sociali differenti e in un dinamico tempo presente, fa di questo *bouleversement* la sua ragion d'essere, ovvero il tratto distintivo che la distingue e la definisce.

1.4.2. *Il lato osé della garçonne*

Il trovarsi sulla soglia, sospeso tra stati diversi, in posizione precaria, non permette, almeno a prima vista, a nessuno degli attributi che caratterizzano l'identità del nuovo soggetto sociale individuato e identificato da Margueritte di prevalere sugli altri. Anzi, proprio la mancanza di predominanze sembra essere una delle connotazioni, insieme alla liminalità, che ne costruisce e ne organizza la presenza e la rappresentazione.

La *garçonne*, figura semantica complessa, iscrizione e configurazione del tempo presente, nel delinearsi quale situazione sociale astrutturata e fase intermedia tra meccanismi di stabilizzazione differenti, nel proporsi, di conseguenza, quale «trasformazione creativa della struttura della vita»⁵⁹, rappresenta un punto di svolta nel processo storico — sia che si faccia riferimento, nel caso preso in esame, al primo dopo guerra o al graduale percorso emancipativo della donna —, manifestandosi quale esempio di brusco e repentino aumento di informatività.

Trasgredendo alcune delle convenzioni esteriori, vissute come vere e proprie prescrizioni comportamentali, la protagonista del romanzo si inserisce, all'interno delle norme sociali dell'epoca che decretano l'essere e l'apparire degli individui, quale

⁵⁸ Jurij M. Lotman, *La cultura e...*, op. cit., p. 26.

⁵⁹ Ivi, p. 20.

elemento inaspettato. Il ‘momento dell’esplosione’⁶⁰, che essa descrive, apre così una breccia verso il nuovo apportando un surplus di significazione e avvia inoltre quel processo per cui la sua iniziale imprevedibilità, imponendosi quale inizio, quale base di partenza per gli sviluppi futuri, fa sì che l’inadeguato, l’incompatibile, si trasformi in appropriato, in avvenimento conforme alle regole. Proponendo una direzione contraria o comunque differente da quella tracciata dalle forme di vita a lei contemporanee considerate normali, la *garçonne* scopre il suo lato *osé* proprio nel suo essere inattesa e impreveduta.

Tacciato di immoralità e pornografia dalle autorità politiche e da alcune delle istituzioni culturali più importanti del tempo⁶¹, il racconto marguerittiano scatena un vero e proprio caso letterario, aggiudicandosi numerosi articoli di giornale e la conseguente attenzione dell’opinione pubblica.

Ciò di cui lo scrittore viene accusato è di aver falsamente descritto i costumi e le consuetudini dell’*élite* parigina e in particolar modo il comportamento del «type actuel de la jeune fille, [et] de la jeune femme française»⁶².

È proprio il presentarsi quale tipificazione sovraindividuale, il manifestarsi non come *unicum* ma come *exemplum* e l’individuare conseguentemente una figura del corpo e una forma di vita, non solo trasgressive ma soprattutto adottabili da altri, che fanno apparire

⁶⁰ Jurij M. Lotman individua nella cultura due modi di sviluppo e di progresso, due tendenze strutturali tra loro condizionate per cui la scomparsa di uno dei due movimenti presupporrebbe l’assenza forzata dell’altro. Vi è il movimento in avanti graduale e, di conseguenza, prevedibile, e il cambiamento imprevedibile dell’esplosione. Pur essendo tra loro in antitesi, queste due tipologie di progresso esistono solo in un rapporto di reciprocità. Inoltre, la fase dell’esplosione e quella del processo graduale possono essere considerate sia nello spazio diacronico sia in quello sincronico. Ecco allora che, all’interno dello sviluppo culturale queste tendenze sono correlate non solo dalla loro successione, ma anche in un unico meccanismo che opera simultaneamente. «La cultura», come spiega Lotman, nel suo essere «insieme complesso, è formata da vari strati sviluppatasi a diverse velocità, così che qualunque suo taglio sincronico mostra la simultanea presenza di vari stadi» (*La cultura e...*, op. cit., p. 24). Così, mentre i momenti esplosivi assicurano l’innovazione, quelli graduali permettono la continuità.

⁶¹ La Chiesa mette immediatamente all’indice il romanzo. Persino la Société contre la licence des rues e la Ligue des Pères de familles nombreuses si mobilitano. Ma la goccia che fa traboccare il vaso, amplificando notevolmente il brusio suscitato dalla pubblicazione del racconto, è il processo subito dal testo *La Garçonne*. La causa aperta da parte della Légion d’honneur, iniziata il 22 novembre del 1922, finirà il 2 gennaio 1923 con l’esclusione — pronunciata dal Capo di Stato, Alexandre Millerand — di Margueritte dall’ordine. Anche la Société de gens de lettres abbandona quello che all’epoca era il suo presidente onorario. Così, già il 3 gennaio, il giorno dopo essere stato radiato dalla Légion d’honneur ed essere stato spogliato dell’onorificenza lo scrittore pubblica una lettera aperta in cui denuncia la morte della libertà di pensiero.

⁶² Nella *Note de l’auteur* che precede il testo già nella prima ristampa che segue lo scoppio dello scandalo de *La Garçonne* nel 1923, Margueritte, rispondendo alle innumerevoli critiche riversatesi sulla sua opera, sottolinea come «jamais» fu sua intenzione «proposer Monique Lerbier comme [per l’appunto] le type actuel», l’esempio della giovane fanciulla francese del primo dopo guerra (Victor Margueritte, *Note de l’auteur*, in *La Garçonne*, op. cit., p. VI).

la *garçonne* scandalosa, ovvero al di fuori della diritta via, dove per ‘diritta via’ si intende il regime di pudore dell’epoca.

Certo, le allusioni ai rapporti sessuali della protagonista e dei personaggi minori del romanzo, e i numerosi doppi sensi⁶³ adottati da Margueritte per tratteggiare il *milieu* in cui si muove e agisce Monique, hanno avuto un peso enorme nel giudizio politico sul testo. Ma ciò che più d’ogni altra cosa ha influito sul crescente montare delle accuse mosse all’autore, è stato il suo proporre un tipo umano all’interno di un ben preciso ambito sociale e culturale, presentando quelli che vengono definiti dallo scrittore i «symptômes d’une évolution»⁶⁴, quella appunto femminile.

Accanto alle critiche per la «description des scènes de débauche»⁶⁵ e alla denuncia di aver sponsorizzato in modo imponente la pubblicazione del libro — indice questo della mancanza di una «préoccupation d’art désintéressée»⁶⁶ —, si erge perentoriamente l’imputazione di aver screditato e denigrato l’intera nazione attraverso l’immagine della *garçonne*, vista come esempio degenerato della *jeune-fille* e delle *élites* francesi.

Del resto, il timore istituzionale non è del tutto infondato visto l’enorme successo della pubblicazione all’estero⁶⁷ e la campagna diffamatoria nei confronti della Francia, orchestrata soprattutto da Inghilterra, Stati Uniti e Germania, paesi questi in cui Margueritte viene presentato come colui che ha rivelato al mondo i vizi dell’alta società parigina⁶⁸.

⁶³ Oltre al già citato «se laissait faire comme une bête», compaiono altri riferimenti, più o meno velati, tanto all’amplesso amoroso quanto agli organi genitali maschili e femminili. Così, si passa dai «seins offerts sous le crêpe léger» [p. 32] di Ginette, amica di Monique, al «nid de mousse» e al «fruit mystérieux» con cui Margueritte accenna al sesso femminile; dai termini «plume et poil» [p. 132] che indicano, con una relazione metaforica e metonimica per cui le piume indicano le donne e il pelo gli uomini, l’orientamento bisessuale di Niquette, alla scena della casa chiusa che si conclude con la protagonista che si concede, in uno dei pochi espliciti cenni ai rapporti omosessuali che si riscontrano nel libro, alla sua amica d’infanzia Zabeth. Questo solo per citare alcune delle espressioni osé che aiutano a tessere la trama dell’intreccio.

⁶⁴ Victor Margueritte, *La Garçonne, pièce en 3 actes et 4 tableaux, suivie de quelques documents*, Flammarion, Parigi, 1927, p. 7.

⁶⁵ “Le Décret de radiation”, 2 gennaio 1923, in Victor Margueritte, *La Garçonne, pièce en...*, op. cit., p. 286.

⁶⁶ Ivi, p. 287.

⁶⁷ A partire dallo stesso 1922, il romanzo *La Garçonne* viene tradotto in diverse lingue: inglese, spagnolo, italiano, tedesco, olandese, danese, svedese, norvegese, polacco, ceco, ungherese, greco, e persino arabo e giapponese. L’unica versione italiana dell’opera marguerittiana, intitolata *La Giovinotta*, risale allo stesso 1922, anno di pubblicazione del romanzo francese, ed è da attribuire a Decio Cinti, scrittore e traduttore assai vicino a Filippo Tommaso Marinetti. A Cinti si devono le prime traduzioni di poeti quali Baudelaire, Verlaine, Mallarmé, oltre che quelle di diversi testi marinettiani, originariamente scritti in francese, quali ad esempio il *Manifesto del futurismo* (1909), *Mafarka il futurista* (1909), *La battaglia di Tripoli* (1912) e *L’aeroplano del Papa* (1914).

⁶⁸ Cfr. Anne-Marie Sohn, *La Garçonne face à l’opinion publique: type littéraire ou type social des années 20?*, in “Le Mouvement social”, n. 80, Juillet/Septembre, 1972.

Nell'edizione tedesca, il libro è addirittura venduto a metà prezzo — in modo da permetterne la diffusione e ribadire allo stesso tempo, attraverso la svalutazione, la poca stima verso la cultura francese — e accompagnato da una lapidaria recensione in cui si presenta il romanzo quale studio sulla *jeune-fille française*⁶⁹; mentre negli Usa, ad un commento dello stesso tenore, vengono aggiunti alcuni dei passi considerati più scabrosi.

A prescindere però dai motivi — più politici che intellettuali — per i quali *La Garçonne* diventa oggetto di una grande operazione pubblicitaria anche fuori dai confini nazionali, ciò che emerge come estremamente significativo è che, sia il Governo francese con la sua preoccupazione nei confronti dell'opera, tacciata di essere «contre l'honneur»⁷⁰ e pornografica, sia la propaganda estera, reputino come elemento fondamentale e fondativo del romanzo il suo individuare e identificare un nuovo tipo umano e sociale. Ciò che sconcerta il pubblico dell'epoca non è tanto la vicenda personale di Monique Lerbier, ma il fatto che essa venga raccontata per introdurre, attraverso un preciso e appropriato nome comune dal significato facilmente intuibile, una «nouvelle effigie féminine»⁷¹ che, con la sua inequivocabile *silhouette*, passeggia «des salons à la rue, des dancings aux plages»⁷² «en chair et en os, dans le monde entier»⁷³.

I passaggi più azzardati e piccanti, i giochi di parole e le antifone che velano significati erotici, scandalizzano nel momento in cui vengono impiegati per descrivere una figura che non solo si scopre liminale e impara a riconoscere il proprio essere corpo e anche carne, ma che, nel corso del romanzo, prende progressivamente la forma di un vero e proprio attante collettivo. Accanto alla *garçonne* antonomastica iniziano infatti a venire prima auspicate e poi tratteggiate le numerose schiere di sue eguali, pronte a far progredire il processo di emancipazione della donna. La storia intima della protagonista assurge così a pretesto per definire le connotazioni della *garçonne* che, non a caso, si trovano disseminate nel testo.

Il linguaggio licenzioso sembra quindi necessario sia per fare emergere l'avvenuta presa di coscienza da parte della *garçonne* della propria carnalità, sia per meglio delineare il nuovo tipo sociale che, appunto, nel suo essere inatteso, inaspettato, transizionale e

⁶⁹ Cfr. Anne Manson, *Le scandale de La Garçonne (1922)*, in, a cura di, Gilbert Guilleminault, *Les Années folles*, Denoël, Parigi, 1958.

⁷⁰ «Le Décret de...», op. cit., p. 286.

⁷¹ Victor Margueritte, *La Garçonne, pièce en...*, op. cit., p. 7.

⁷² Ibidem.

⁷³ Ibidem.

moderno — nel senso di ‘al passo con il proprio tempo’ —, si caratterizza per essere di per se stesso *osé*. Un soggetto cioè che oltrepassa i limiti delle convenzioni esteriori e comportamentali, lasciandosele dietro nella loro fissità e aprendo la via ad altri possibili costumi, ad altre future norme e consuetudini.

1.4.3. *Una figura intermedia. Al confine tra il ‘non-maschile’ e il ‘non-femminile’*

Il problema dell’assenza di predominanze nella definizione di questa nuova e imprevista figura del corpo e forma di vita femminile deriva dal suo essere intermedia, dal suo proporsi cioè come ‘collocata nel mezzo’.

Si è sottolineato come questo ‘trovarsi *tra*’ emerga nel suo essere al contempo dipendente e indipendente, umana (o meglio, carnale) e meccanica, nel suo posizionarsi tra la *garce* e il *garçon*, nel suo proporsi, infine, quale momento esplosivo tra strutture sociali vigenti, ma oramai poco efficaci, e possibili sviluppi futuri. Si è visto poi come la liminalità di questo nuovo soggetto lo descriva come ibrido, nel senso di ambiguo ma anche di eccessivo, di ‘al di là [cioè] dei giusti limiti’. E come, proprio questo trasgredire le consuetudini suggerendo un nuovo stile di vita, un nuovo *modus vivendi* e *percipiendi*, rappresenti il lato scandaloso della *garçonne*. Altra condizione liminale di questo tipo sociale — quella che più di ogni altra è stata scandagliata dalla letteratura critica che ha analizzato il fenomeno culturale che da esso viene delineato — è sicuramente il suo riunire in sé elementi e comportamenti prettamente femminili ad altri considerati convenzionalmente maschili, come del resto rivela il neologismo che lo designa.

Pur adottando atteggiamenti ritenuti tipicamente ‘da uomo’ quali la baldanza, l’impudenza e la perentorietà, e pur acquisendo tratti maschilini, come il corpo muscoloso e i capelli corti, Monique non arriva ad avere né una predominanza di connotazioni maschili che ne virilizzano l’essere e l’apparire, né una prevalenza di tratti femminili. Sia nel suo modo di agire, sia nel suo modo di percepire, sia anche nella sua *silhouette*, la protagonista sembra bilanciare i due contrari femminile/maschile, rimanendo così, persino in questo caso, in una posizione intermedia, di confine — inteso quale luogo di congiunzione e allo stesso tempo di distinzione, di separazione.

La *garçonne* che lavora, ottenendo così una emancipazione economica e una possibilità di agire e di sapere che prima non le appartenevano, che guida, guadagnandosi un’ulteriore competenza e una maggiore facoltà di movimento, che fa sport,

implementando in questo modo la forza fisica, ma anche le abilità in generale, che studia ed è informata sulla sua contemporaneità, acquisisce attributi che la mascolinizzano presentandola come soggetto rivale dell'uomo con il quale è in grado perfettamente di competere perché possiede tutte le pertinenze. Tuttavia, truccandosi, spendendo il proprio tempo nella scelta dell'abbigliamento⁷⁴, volendo essere madre, vivendo i soprusi e le prepotenze degli uomini in quanto donna, sottolinea, di fondo, il suo lato femminile. Ecco allora che la peculiarità di questa figura del corpo e forma di vita sembra essere proprio il rimanere in uno stato di sospensione tra ciò che pertiene all'uomo e ciò che attiene invece alla donna.

A ben vedere però, più che mantenere tratti convenzionalmente femminili e conquistarne altri tipicamente maschili, la *garçonne* sembra caratterizzarsi per il suo indicare una condizione transizionale tra il 'non-maschile' e il 'non-femminile'. Per collocarsi cioè in una zona intermedia tra questi che sono due subcontrari, due termini che, proprio per il loro essere preceduti da una negazione che ne attenua la portata semantica fondamentale, appaiono tra loro meno antitetici dei contrari originali.

Margueritte certo non intraprende nel suo romanzo una questione di *gender*, non descrive cioè una nuova identità e un nuovo ruolo di genere. Pur tessendo delle relazioni tra i cambiamenti sociali e l'emergere di un nuovo tipo umano ed epocale, e mettendo così in luce una trasformazione nel modo di percepire e di percepirsi della donna, l'autore non identifica l'essere *garçonne* con una specifica categorizzazione sessuale. Nel racconto marguerittiano Monique vive tre diverse tappe esistenziali ed evolutive: quella ingenua e sognatrice della *jeune-fille*, quella disillusa e lasciva della *garçonne*, quella solo abbozzata e allusa della *femme de demain*, strettamente dipendente dalla fase intermedia basilare nella strutturazione e nell'emancipazione del soggetto. La *garçonne* è sì un nuovo essere che si aggira nella società, specchio dei profondi sconvolgimenti che l'hanno investita — la prima guerra mondiale, ma anche la seconda rivoluzione industriale, le teorie psicanalitiche che rivoluzionano la concezione stessa di soggetto e le nuove correnti avanguardiste che propugnano una intensa e capillare ricostruzione sociale e culturale. Ma è e rimane una tipica figura del corpo e forma di vita femminile,

⁷⁴ Jacques Lacan nel suo *Contributo alla psicanalisi del transessualismo* sottolinea come «le donne che si vestono, si truccano e si ingioiellano» ostentino la propria femminilità, arrivando poi ad affermare come nei casi di transessualismo maschile queste pratiche costituiscano il tentativo di «realizzare l'immaginario» correggendo il proprio corpo e trasformandolo in quello che si vorrebbe possedere (Cfr. Jacques Lacan, *Contributo alla psicanalisi del transessualismo*, in "Scilicet. Rivista dell'École freudienne de Paris. Scritti di Jaques Lacan e di altri", Feltrinelli, Milano, 1977).

almeno dal punto di vista del *gender*. Nel profilare questo ancora inedito attore sociale, lo scrittore fa delle scelte ben precise che lo qualificano in un modo piuttosto che in un altro. E proprio in questa ricerca di caratteri distintivi, Margueritte descrive la sua protagonista e di conseguenza la *garçonne* antonomastica — somma dei tratti disseminati nel testo attraverso la comparsa di personaggi secondari che contribuiscono così alla sua tipificazione — come termine intermedio tra il ‘non-maschile’ e il ‘non-femminile’.

Più che ribadire la propria femminilità, la protagonista, che ancora non è donna, ma che lo diventerà, proclama il suo non essere uomo e al contempo, assumendo degli atteggiamenti non prettamente femminili, dichiara di non essere neanche *femme*.

In effetti, gli usi e i costumi adottati dalla giovane affinché essa possa essere e apparire *égale* all’uomo e che contribuiscono a darle un’aria mascolina, non vengono presentati tanto come attinenti al dominio maschile, quanto a quello ‘non-femminile’. Così, ad esempio il guidare, il praticare attività sportive, il frequentare corsi universitari e quindi l’aver una discreta formazione culturale, e persino il districarsi tra una relazione sentimentale e l’altra, sono considerati sì come convenzioni e prassi comunemente legate alla figura dell’uomo, ma soprattutto vengono viste e descritte come ‘ancora’ — nel senso specifico di ‘fino a questo punto’ — non pertinenti alla sfera del femminile. Come attributi cioè che per il momento sono non-femminili, ma che, proprio grazie al nuovo tipo sociale della *garçonne*, lo diventeranno andando a incidere su ciò che verrà considerato femminile in un possibile futuro. Proprio questo loro non opporsi nettamente alla femminilità permette di considerare tali connotazioni non-femminili più che maschili. Ecco allora che, ad esempio, osservando Monique che conduce con decisione e fierezza l’automobile, Régis Boisselot non può che riconoscere, in questo suo «[échapper] à la norme» [p. 253], la «nouvelle réalisation de la grâce féminine» [p. 254]. O, ancora, Blanchet che, commentando l’eccesso dei costumi femminili a lui contemporanei — il loro cioè fuggire dalle convenzioni esteriori —, sottolinea come essi costituiscano un vero e proprio apprendistato verso la libertà «embellissent le visage de la femme de demain» [p. 267]. Ancora una volta ciò che è considerato non consono alla donna dell’epoca, quindi ‘non-femminile’ perché al di fuori delle consuetudini del tempo, viene immediatamente ipotizzato come accettabile in una futura accezione della femminilità.

Allo stesso modo, anche le peculiarità che sembrano appartenere del tutto alla sfera del femminile, si ritrovano in una zona liminale, a cavallo tra i subcontrari ‘non-maschile’ e ‘non-femminile’. Così, la stessa voglia di maternità e il truccarsi; la cura del proprio corpo e la conoscenza che la protagonista ha di esso non sono né prettamente femminili né tanto meno maschili. O meglio, eccedono, vanno al di là di ciò che fino a quel momento era stato considerato tipicamente maschile e tipicamente femminile, mostrandosi inopportuni, ovvero «al di là della convenienza del momento»⁷⁵.

Il desiderio di divenire madre, legato, anche solo da un punto di vista biologico, all’essere donna, diventa pretesto utilizzato dall’autore per descrivere un sentimento nuovo della maternità. Fino a quel momento visto come dovere — accentuato ancor più dalle campagne per l’aumento della natalità adottate dal governo⁷⁶ — il mettere al mondo dei figli viene presentato come volontà. Anzi, l’aspirazione a procreare è talmente forte in Monique da divenire una fissazione, quasi nevrotica, che le fa assumere atteggiamenti lontani dalle convenienze del tempo. La giovane infatti tenta di rimanere incinta pur non essendo sposata e teorizza addirittura di voler avere un bimbo a prescindere dall’uomo con il quale concepirlo, palesando in questo modo quell’emancipazione sessuale così cara a Marguerite e così connotativa della *garçonne*. Questo tipo di sentimento materno si differenzia quindi da quello convenzionalmente femminile dell’epoca. Anche il modo di truccarsi e di abbigliarsi disegnano una nuova effigie della donna che, con i capelli corti, longilinea, sportiva, con gli occhi e le labbra pesantemente pittati si allontana da ciò che si riteneva rientrasse e nella consuetudine femminile e ovviamente in quella maschile.

Persino l’acconciatura *à la garçonne*, emblema di quella che è stata definita come la virilizzazione della donna del primo dopo guerra, non consiste in una effettiva ripresa della moda maschile di quegli anni. Il taglio descritto dall’autore è piuttosto quello di un «jeune page» [p. 231] e sarebbe sembrato altrettanto e forse più inadeguato, addirittura anacronistico, se adottato in quel periodo dal sesso forte. Anche i capelli corti quindi non

⁷⁵ Cfr. Devoto, G., Oli, G. C., *Il dizionario della lingua italiana*, Le Monnier, Firenze, 1990.

⁷⁶ Il primo dopo guerra è infatti caratterizzato da una sensibile flessione demografica causata da una parte proprio dal conflitto mondiale e dalle numerose perdite umane riportate, dall’altra da alcuni cambiamenti sociali importanti, come ad esempio la maggiore disinvoltura con la quale si ricorre al divorzio. Ecco allora che proprio per fare fronte al calo della natalità, il governo francese inizia tra il 1919 e il 1920 una vera e propria campagna fatalista. Inoltre, il 30 luglio 1920 promulga una legge estremamente severa e repressiva contro chi esegue aborti, tentando così sia di ovviare alla diminuzione delle nascite sia di frenare le sempre più diffuse teorie malthusiane, di cui Marguerite era un sostenitore, come si evince anche dalle pagine del romanzo.

sembrano appartenere completamente al dominio del maschile, o meglio, a ciò che in quel dato momento è contemplato, visto, ritenuto pertinente — e di conseguenza spettante — all'uomo. L'«air masculin» [p. 232] che tale acconciatura dona alla protagonista appare così più che altro dovuta al suo discostarsi in modo deciso da tutte le norme esteriori attinenti il regno del femminile — dove anche qui per femminile si intende l'insieme di quelle prescrizioni riguardanti l'essere e l'apparire della donna in quel preciso momento — più che al suo afferire alla sfera del maschile.

Quello descritto da Marguerite e identificato dalla *garçonne* è quindi un tipo epocale e sociale che incorpora in sé — nel significato di mescolare, di riunire corpi differenti confondendoli — elementi né prettamente maschili e né opportunamente femminili. Certo vi è ovviamente un'analogia, oltre che un'assonanza e una relazione genealogica ed etimologica, tra la *garçonne* e il corrispettivo maschile *garçon*. Ma anche quest'ultimo, nel suo indicare una «*personne jeune de sexe masculin*» e, ancor meglio, un «*adolescent*», identifica una tappa esistenziale, evolutiva, nella vita dell'uomo in cui i caratteri maschili non sono ancora spiccati e predominanti.

Così, nonostante nella sua presa di coscienza del proprio essere corpo e carne, nel proprio percorso di affrancamento sessuale e sentimentale, abbia relazioni con donne e uomini, Monique non viene rappresentata come bisessuale, come chi possiede cioè caratteri di entrambi i sessi. Al contrario, connotata da tratti non-maschili e non-femminili, assume le fattezze di un essere singolare, addirittura soprannaturale, dagli attributi sessuali edulcorati. In questa indecifrabilità tra ciò che non è maschile e ciò che — ancora — non è femminile, la giovane diviene angelo, figura asessuata per antonomasia.

La tortuosa vita sentimentale e licenziosa di Monique la fanno sembrare tutto tranne che priva di sesso. In effetti, il lato angelico della protagonista si esplica solo nel venir presentata come creatura a sé, *super partes*. Nel suo incarnare cioè un tipo che non somiglia a nient'altro che a se stesso e che, per tale motivo, necessita di essere definito e descritto. La *garçonne* è del resto, come sottolinea lo stesso Marguerite, un «*ange*» [p.158] *sui generis*, demoniaco e moderno, che, per la sua posizione ambigua e liminale tra il meccanico e l'umano, tra il 'non-maschile' e il 'non-femminile', fa un'esperienza particolare, anomala — che devia quindi dalle leggi e dalle norme considerate naturali, quindi giuste — della propria carnalità. È però giusto scoprendo e riconoscendo l'essere corpo e al contempo carne che la *garçonne* diventa *femme de demain* smettendo

definitivamente le vesti d'angelo e aprendo la strada ad un'altra concezione di ciò che attiene e pertiene alla donna.

Muovendosi come un automa e truccandosi il volto come una bambola, con gli occhi dipinti di blu — colore celestiale per eccellenza —, la protagonista, proprio grazie al suo modo di percepire e di percepirsi tra 'non-femminile' e 'non-maschile', si dà quale esempio di quella che, una volta divenuta essa stessa consuetudine, apparirà come nuova grazia femminile.

1.5. Una questione di gusto. Il delinearsi di un nuovo regime di pudore

Più che un problema di *gender* e di identità sessuale, il porsi al confine tra 'non-maschile' e 'non-femminile' della *garçonne* sembra così sollevare una più ampia questione sul gusto che, a sua volta, non può non rimandare al problema del regime di pudore di un'epoca, a ciò che si ritiene opportuno e inopportuno. A ciò che risulta quindi conforme alla decenza del tempo.

I due subcontrari ai quali si è fatto riferimento — e tra i quali si pone come termine intermedio la *garçonne* —, insieme alla coppia di 'contrari' maschile/femminile, tessono infatti una serie di opposizioni che rende conto dell'assiologia condivisa da una collettività, ovvero di un preciso 'sistema di valori' secondo il quale quello che è 'femminile' non è 'maschile' e viceversa. Il testo marguerittiano però, attraverso la descrizione del nuovo tipo sociale, propone all'attenzione del lettore la trasformazione in atto di questi valori, dimostrando il passaggio dinamico dagli uni agli altri.

Nel progressivo slittare, anche solo alluso, del 'non-femminile' e del 'non-maschile' nella sfera del femminile; nella graduale evoluzione dal momento esplosivo, inaspettato e liminale della *garçonne* a quello strutturato della *femme*, risiede quel cambiamento assiologico — la metamorfosi cioè dei valori convenzionali —, nonché quella sovversione del gusto, rintracciati da Margueritte nella società a lui contemporanea e tratteggiati nel romanzo.

I personaggi profilati nel testo si ergono così a testimoni di un mutamento nei costumi e nella morale del tempo, divenendo lo specchio di tale processo di rinnovamento.

Non a caso, per difendersi dagli attacchi politici e intellettuali subiti all'indomani della pubblicazione del libro, lo scrittore francese, citando Henry Bataille, sottolinea come sia «*toujours pour ce qu'elle contient de vérité qu'une oeuvre nouvelle choque les*

contemporains»⁷⁷, ribadendo così come quello da lui compiuto non sia altro che un affresco veritiero della società contemporanea, e in particolar modo parigina.

Margueritte teorizza inoltre quella che si potrebbe definire un'operazione di 'riconoscimento conoscitivo sociale'⁷⁸, che consiste nell'identificare un soggetto umano ed epocale ancora inconsueto, «collegandone la vista ad una serie di informazioni che lo riguardano»⁷⁹ — o meglio di tratti che lo connotano — e collocandolo entro quel mondo che lo ha fatto nascere.

L'autore è stato infatti il primo a «apercevoir et baptiser (...) une créature bien vivante»⁸⁰, emersa non già dalla sua immaginazione, bensì «des fonts de la guerre et de l'après-guerre»⁸¹.

Proponendo in modo esplicito la *garçonne* quale attore sociale nato dagli sconvolgimenti bellici e post-bellici, e riconoscendone ed enfatizzandone il lato trasgressivo, avverso alle leggi della convenienza del periodo, Margueritte esplicita l'intento di voler descrivere quella che ha intuito essere una vera e propria rivoluzione dei costumi a lui contemporanei, sintomo di una ben più duratura e profonda evoluzione femminile verso la completa emancipazione della donna. «(...) les lois ne changent qu'après les moeurs» [p. 68], dice Blanchet facendosi portavoce del pensiero del suo creatore⁸².

⁷⁷ Victor Margueritte, *La Garçonne, pièce en...*, op. cit., p. 5.

⁷⁸ In *Behavior in Public Places. Notes on the Social Organization of Gatherings*, Erving Goffman distingue tra due possibili tipi di 'riconoscimento conoscitivo', ovvero di procedimento atto a collocare o identificare un altro individuo legando indissolubilmente quest'ultimo a un'informazione o ad una serie di informazioni che lo riguardano in modo esclusivo. Solitamente il 'riconoscimento conoscitivo' ha a che vedere con l'identità personale, individuale dell'altro, ma a volte può implicare il fatto di collocare un individuo in qualche categoria sociale generale, riconoscendolo quindi come tipo (tr. it. Erving Goffman, *Il comportamento in pubblico*, Einaudi, Torino, 1971).

⁷⁹ Ivi, p. 114.

⁸⁰ Margueritte ripete più di una volta questo concetto, che diventa assunto basilare nella difesa contro gli attacchi sferrati contro di lui e il suo romanzo, accusato di vero e proprio «outrage aux moeurs». Anche Anatole France, nella lettera aperta che scrive a sostegno dell'amico scrittore alla Légion d'honneur, utilizza quasi le stesse parole per legittimarne l'operato di «moraliste» e dimostrare il suo essere «homme de goût» (Cfr. Victor Margueritte, *La Garçonne, pièce en...*, op. cit., p. 285; e Maurice Roy, op. cit. *Sur la jeune fille...*, p. 24).

⁸¹ Victor Margueritte, *La Garçonne, pièce en...*, op. cit., p. 8.

⁸² Il pensiero politico e fortemente ideologizzato dello scrittore francese emerge in tutto l'intero testo sia attraverso la voce del narratore onnisciente, sia, soprattutto, attraverso quella di alcuni dei personaggi principali del racconto (quella ovviamente della protagonista, ma anche quella di Madame Ambrat, del Professor Vignabos, di Boisselot e di Blanchet). Nel suo saggio «*La Garçonne*» di Victor Margueritte, Irene Formolo Laganà sostiene che a personificare le idee marguerittiane sia il personaggio di Boisselot che, anch'egli scrittore, con il suo carattere violento e provocatorio ben rappresenterebbe la volontà dell'autore di essere aggressivo, perentorio e al contempo pungente, polemico, riuscendo così a «dare indicazioni di comportamento alla donna» (Irene Formolo Laganà, «*La Garçonne*» di Victor Margueritte, in, a cura di Valeria Gianolio, *Metafore rovesciate: retorica della finzione da Rimbaud a Duhamel*, Bulzoni Editore, Roma, 1993, p. 127). Nonostante quella di Formolo Laganà sia una delle poche indagini analitiche effettuate sul testo de *La Garçonne*, offrendo degli spunti di riflessione interessanti — l'autrice

Nel romanzo, tra i personaggi che la circondano, la *garçonne* stupisce, ma non scandalizza, disorienta perché inattesa, ma non turba la sensibilità morale e l'innocenza altrui. Non è cioè del tutto al di fuori delle convenzioni esteriori del momento, al contrario ne esemplifica, ne incorpora, divenendone metafora, il loro cambiamento, la loro trasformazione. Gli unici che appaiono, per di più ipocritamente, scossi dall'immoralità, presunta o tale che sia, di Monique sono i genitori che, pur inserendosi all'interno della trasformazione sociale e tecnologica di quegli anni — la madre, assidua frequentatrice dei *dancing* ed esponente di punta della mondanità parigina, balla e, seppur a malincuore, si lascia accompagnare da un'amica della figlia al volante di una macchina, mentre il padre, industriale inventore de «l'intégration de l'azote aux engrais agricoles» [p. 36], ben rappresenta l'alta borghesia francese, che, dopo la corsa agli armamenti, si trova costretta ad affrontare la crisi economica dovuta alla riconversione dell'industria bellica — rimangono al di fuori dei mutamenti che sconvolgono i costumi e le relazioni tra i sessi, giudicando i comportamenti della giovane «révolutionnaires» [p. 99], nonché contrari a «toutes les conventions sociales» [ibidem].

A dimostrazione del fatto che il regime di pudore precedente stia venendo sostituito progressivamente da un'altra concezione della convenienza e della decenza, la *garçonne* stessa, proprio in quanto *garçonne*, nel vivere ed esperire il lato carnale e corporale del proprio essere corpo, non prova «aucune fausse pudeur» [p. 138].

Se infatti in tutte le manifestazioni del senso del pudore «si sente il proprio *Io* esposto all'attenzione degli altri e nello stesso tempo si avverte che tale esposizione è legata alla

affronta, seppur brevemente, il problema del nome comune usato a titolazione del libro, e rileva il problema dell'emancipazione femminile affrontato da Margueritte come vero e proprio processo evolutivo —, si ritiene che la studiosa non approfondisca sufficientemente e adeguatamente la sua analisi, rimanendo solo ad un livello superficiale — quello della dimensione figurativa del testo — e trascurando le strutture organizzatrici della narrazione, nonché i percorsi cognitivi, pragmatici e patemici degli attori. Così, anche il parallelismo tra Boisselot e Margueritte, seppur non del tutto inappropriato, appare troppo calcolato. La forma di omodiegesi che Formolo Laganà riscontra nella figura di Régis, futuro amante della giovane Lerbier, è sicuramente presente in alcuni passi, quali ad esempio quelli in cui l'autore fa ammettere allo scrittore l'esistenza di un nuovo tipo di grazia femminile incarnato dalla stessa Monique, ma teorizzare la completa identificazione di Margueritte in Boisselot appare fuori luogo, soprattutto se ad essa non segue una appropriata ricerca del pensiero dell'autore nelle voci degli altri personaggi che, come Régis, dovrebbero essere considerati altrettanti comprimari della protagonista. È infatti difficile non rimarcare forme di omodiegesi in Blanchet, colui che per la prima volta nomina il termine *garçonne* e che ne spiega parte della portata semantica; o addirittura nella stessa Monique, che non solo è la *garçonne* antonomastica — come giustamente sottolinea Formolo Laganà —, ma alla quale vengono anche attribuite interessanti considerazioni su fatti storici a lei contemporanei quali ad esempio la carestia del Volga; o, per concludere, Madame Ambrat e Vignabos ai quali è riservato l'onore e l'onere di chiudere, con dei passaggi fortemente moralistici e ideologici, il romanzo.

trasgressione di qualche norma (oggettiva, morale, convenzionale, personale)»⁸³, il non provare vergogna da parte della *garçonne*, o meglio il suo non avvertire alcun *falso* imbarazzo — che quindi non attiene alla realtà, alla contingenza — significa di conseguenza sapere di non stare violando alcuna consuetudine, regola, prescrizione. O, quanto meno, di essere all'interno di un gruppo in cui vigono le stesse convenzioni, le stesse leggi morali e gli stessi costumi. Entro la comunità infatti il singolo scompare e il sentimento del pudore si eclissa con esso. Non appena l'individuo si sente solidale con un gruppo, non appena cioè si reputa parte di un tutto, viene eliminata alla radice «l'opposizione tra il nostro essere e il nostro dover essere»⁸⁴, viene meno cioè la prerogativa che presuppone il senso del pudore, ovvero «l'autonomia, l'essere impegnato in una propria sfera, individualmente delimitata e la costituzione delle idee normative»⁸⁵. Proprio perché ideali e norme provengono dai reali rapporti e dai reali modi di comportamento dell'insieme sociale che forma e costituisce la *communitas*, una volta entrato a far parte del gruppo, l'individuo viene sostituito dalla configurazione sociale e il suo essere e il suo dover essere coincidono con quelli del tutto.

La *garçonne*, quindi, soggetto di confine, di frontiera, così come unisce e separa forme di vita e figure del corpo differenti, allo stesso modo si palesa quale tipo sociale nato tra il sorgere di un nuovo regime di pudore e il tramontare di quello precedente.

Non del tutto inopportuna, né indecente, poiché non al di fuori del proprio tempo, ma al contrario metafora di una determinata epoca — anch'essa di passaggio —, è quindi sì rappresentazione *osé*, ma appare comunque facilmente riassumibile e accettabile all'interno di quella comunità metropolitana moderna che essa stessa aiuta a costruire e ad interpretare, incarnandola.

1.6. Per una codificazione semiotica. La confusione dell'éturdi

Del romanzo marguerittiano si possono dire molte cose, anche rispetto la sua collocazione nei diversi filoni letterari. Si può inserire nel genere del *roman des mœurs*, che, considerato vicino al modello del *Bildungsroman* per il suo intento pedagogico e moralistico, si propone come obbiettivo quello di tratteggiare un tipo umano prodotto da determinate condizioni storiche e sociali; o si può mettere in relazione al *roman à thèse*

⁸³ Georg Simmel, *Zur Psychologie der Scham*, in "Die Zeit", 9 novembre 1901, tr. it. *Sulla Psicologia del Pudore*, in, a cura di, Vittorio Cotesto, *Sull'Intimità*, Armando Editore, Roma, 2005, p. 65-66.

⁸⁴ *Ivi*, p. 75.

⁸⁵ *Ibidem*.

nel quale viene proposta al lettore, attraverso un'«esthétique réaliste»⁸⁶ e «du vraisemblable»⁸⁷ un determinato pensiero politico, scientifico o religioso. In effetti, che la tripartizione dell'opera indichi il percorso di crescita e di formazione della protagonista; che l'autore voglia presentare un preciso tipo sociale ed epocale, nonché la propria visione politica e filosofica del mondo — per esempio la necessità di raggiungere la parità tra i sessi, il considerare l'emancipazione sessuale femminile come primo banco di prova per un più generale affrancamento della donna e l'abbracciare le posizioni malthusiane sull'eroticismo —, è indubitabile, come è emerso dall'analisi dei sintagmi narrativi soggiacenti alla costruzione del testo e da quella conseguente della *garçonne* nel suo configurarsi quale soggetto dell'azione. È quindi legittimo parlare di *La Garçonne* come di un romanzo a cavallo tra queste formule letterarie, soprattutto potendosi avvalere delle affermazioni dello stesso scrittore che teorizza come fosse sua intenzione dipingere il cambiamento nei costumi dell'epoca⁸⁸ attraverso le vicende di un «être encore singulier» [p.254] ma di cui si iniziano ad intravedere numerosi esemplari.

Oltre però che sottolineare, come fa la storica dell'arte e studiosa di letteratura francese e slava Julia Drost, nel suo *La Garçonne. Wandlungen einer literarischen Figur*, la rigidità della struttura del testo quale peculiarità del *roman à thèse* — che «est un genre où la polarisation idéologique se manifeste à la fois comme thème fondamental et comme principe structural organisateur»⁸⁹ — e riuscire così ad inserire il racconto marguerittiano in un preciso genere, è altrettanto interessante considerare, come si è fatto in questo primo capitolo, in che modo l'articolarsi del testo porti a quella tipificazione della *garçonne* quale soggetto sociale che si è visto essere scopo fondante dell'opera. Seguire e ricostruire cioè le diverse strategie adottate dallo scrittore per giungere al proprio obiettivo.

Del resto, rilevare la tripartizione del racconto come una successione di tesi dialetticamente contrapposte e mostrare come i vari personaggi siano costruiti binariamente — in modo cioè da essere nettamente distinti tra coloro che caldeggiavano la causa della protagonista e coloro che al contrario vi si oppongono drasticamente — per poter avvalorare il giudizio secondo il quale quello marguerittiano è, come sostenuto dalla Drost, un anacronistico — perché nel XX secolo già ampiamente abbandonato —

⁸⁶ Susan Rubin Suleiman, *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, cit. in, Julia Drost, *La Garçonne. Wandlungen einer literarischen Figur*, Wallstein Verlag, Göttingen, 2003, p. 55.

⁸⁷ Ibidem.

⁸⁸ Cfr. la *Note de l'Auteur* che introduce la seconda edizione del romanzo del 1923.

⁸⁹ Julia Drost, *La Garçonne. Wandlungen...*, op. cit., p. 59.

roman à thèse, appare limitante e non del tutto attinente al testo. Infatti, la studiosa mette in antitesi le tre sezioni narrative in cui è esplicitamente scandito il testo che, invece, si è visto delineano il percorso di crescita culturale, emancipativo, ma anche biologico della protagonista. Un processo questo che è lo stesso Margueritte a descrivere come fosse una vera e propria evoluzione, enfatizzando — a prescindere dai pretesti narrativi atti a far proseguire l'intreccio — come, tra le diverse fasi esistenziali che identificano la *jeune-fille*, la *garçonne* e infine la *femme*, non vi sia una netta frattura, bensì, stando allo scrittore francese, una naturale consequenzialità. È così che, alla prima parte del romanzo, nella quale secondo Julia Drost l'autore tratteggerebbe i ruoli convenzionali tra uomini e donne, viene contrapposta la seconda in cui, invece, Margueritte proporrebbe antitetivamente la vita dissoluta della giovane, esempio antiborghese ma ancora negativo di emancipazione femminile. Ed infine, in antinomia a questa, lo scrittore esporrebbe, nell'ultima sezione, la propria tesi, ovvero, attraverso la descrizione dell'amore tra la protagonista e Blanchet, la giusta interpretazione del concetto di eguaglianza tra i sessi. Inoltre Drost, in quello che, ad oggi, si rivela comunque uno degli studi più complessi sul testo marguerittiano, analizza i diversi personaggi che ruotano intorno alla figura di Monique sottolineando come vi sia una netta partizione tra coloro che rappresentano il 'vecchio' mondo — l'«*alten Welt*»⁹⁰ —, ovvero la borghesia più reazionaria, tradizionalista e allo stesso tempo ipocrita e corrotta, e come gli altri incarnino invece il 'nuovo' — il «*neuen Welt*»⁹¹ —, facendosi quindi portavoce delle teorie femministe, progressiste dell'autore. Tale schematizzazione, nonostante si riveli interessante soprattutto nel dimostrare la meticolosità con la quale l'autore architetta la propria opera, non sembra tener conto di alcuni passaggi fondamentali, con il rischio di appiattire ulteriormente uno scritto che effettivamente non brilla per originalità. Nello schema binario proposto da Drost, che, più che ad un determinato modello letterario, si può riportare ad una generale struttura polemica della narrazione — in cui ad un soggetto si contrappone un anti-soggetto, ad un adiuvante un opponente, ecc. —, si perde quella disseminazione dei tratti distintivi che qualificano la *garçonne* in quanto tipo sociale ed epocale, che abbiamo visto essere una delle strategie adottate da Margueritte per giungere alla tipificazione della nuova figura del corpo e forma di vita femminile. La studiosa tedesca infatti non prende in considerazione, tra quelle che

⁹⁰ Ivi, p. 60.

⁹¹ Ibidem.

definisce le figure centrali del romanzo, alcuni personaggi importanti per la definizione di quel patrimonio di attributi che identifica la *garçonne* in quanto tale, come ad esempio Anika — fondamentale anche nella descrizione estetica oltre che estetica del nuovo soggetto femminile — o Cléo.

Certo Drost dimostra, a ragione, come alcuni personaggi siano tra loro in relazione quasi ossimorica, come ad esempio l'ipocrita Madame Lerbier e la saggia e avveduta zia Sylvestre, la sola a ricoprire in realtà un ruolo materno — e più propriamente genitoriale, andando a sostituire sia la madre sia il padre — nei confronti della fanciulla, preoccupandosi della sua formazione e quindi della sua emancipazione culturale. Inoltre, la studiosa palesa come anche la scelta dei nomi, di cui rileva la forte valenza simbolica — per cui nel termine Sylvestre vi sarebbe il riferimento alla naturalità della donna e, in particolar modo, al suo attaccamento per la vita di campagna; in quello di Niquette, oltre ad un esplicito rinvio, come fosse una sorta di diminutivo, al nome Monique, un riferimento al verbo *niquer*, nella sua accezione di «posséder quelqu'un charnellement», che sottolineerebbe in modo ostentatorio la relazione sessuale tra le due; e in quello della protagonista il suo essere, non tanto unica quanto piuttosto ancora isolata nel suo incarnare un nuovo soggetto femminile —, si iscriva in quell'artificiosità enfatica del testo marguerittiano. Nonostante la sua attenta analisi, Julia Drost appare però più preoccupata ad utilizzare la ridondanza che attraversa l'intera struttura del romanzo per confutare o quantomeno sminuire il presunto femminismo e riformismo di Margueritte, che non ad approfondire il modo in cui viene costruita e definita attraverso le pagine del racconto la figura della *garçonne*, nel suo proporsi tanto come personaggio letterario quanto come tipo sociale. Così, la spiegazione che dà dello schema tripartito, in cui tenta di astrarre il significato ultimo delle tre principali istanze narrative rischiando di sovrainterpretare e di confondere lo sviluppo discorsivo della storia con le strutture più profonde del testo, non prende assolutamente in considerazione il soggetto dell'azione e le sue diverse modalizzazioni. Il suo approccio interpretativo la porta infatti ad affermare in modo perentorio che la fase intermedia del racconto, quella cioè in cui la protagonista acquisisce le competenze necessarie per portare a risoluzione la propria crescita e in cui si delinea l'essere e l'apparire della *garçonne*, rappresenta un esempio negativo di emancipazione femminile. Una cosa sono i tratti che l'autore utilizza per costruire l'identità della nuova figura del corpo e forma di vita — che, come si è visto si ritrovano disseminati in altri personaggi che attraversano trasversalmente le tre le sezioni del

romanzo —, un'altra cosa sono le vicende che contraddistinguono Monique, necessarie per far proseguire l'intreccio. Certo, la dissolutezza della giovane viene criticata anche nella chiosa finale lasciata ai due Adjuvanti della fanciulla, Madame Lerbier e il Professor Vignabos. Ma, se la licenziosità che caratterizza la ragazza nella seconda parte dell'opera è la stessa che si ritrova nella prima sezione e che, nel romanzo, qualifica l'alta borghesia del dopoguerra — per cui vi è indubbiamente una presa di distanza critica dello scrittore dal 'vecchio mondo' —, la descrizione dei vizi nei quali cade la protagonista — che quindi non la contraddistinguono in quanto *garçonne* bensì in quanto appartenente all'*élite* parigina — serve, come si è visto, a connotare ulteriormente la dimensione estetica e sensibile in cui vive e si muove la nuova forma di vita, a tratteggiare cioè il suo *modus percipiendi*. Quella che viene delineata all'interno del libro come una vera e propria età esistenziale della donna non è presentata quale modello controproducente per l'affrancamento femminile, tutt'altro. Rappresenta la prima tappa — quella della liberazione sessuale dai vecchi tabù — verso la parità dei sessi. La lettura che Drost fornisce dello schema tripartito del racconto marguerittiano sembra quindi più che altro funzionale al giudizio negativo che la studiosa dà alla fine della sua analisi delle idee femministe, a suo parere più velleitarie che reali, profilate dallo scrittore francese nel romanzo. Margueritte viene infatti rimproverato di far rientrare la protagonista in quel *cliché* dell'amore borghese, rappresentato dal matrimonio e quindi da un'unione tradizionale tra uomo e donna e di ristabilire così la tipica relazione di dipendenza tra i sessi. A supporto di tale tesi, Julia Drost sottolinea come l'autore, facendo sì che la propria eroina venga salvata da colui che sposterà, Georges Blanchet, proponga un ulteriore binomio dicotomico, quello dell'uomo/Salvatore e della donna/Maddalena, quindi «*pécheresse*» [p. 297], sfruttando un parallelismo che viene effettivamente proposto nel racconto. Se è vero che Monique, di fronte alla abnegazione dimostrata da Blanchet nei suoi confronti, sente di dover scontare, come una penitente, il proprio passato vizioso, è anche vero che, come ampiamente dimostrato, la giovane non si ripiega su se stessa. Esce sì dall'età della *garçonnesse*, ma ne esce trasformata, pronta ad affrontare il proprio futuro da *femme moderne* in grado di condurre da pari con il proprio compagno la relazione sentimentale — non a caso l'immagine che segna l'uscita di scena dei due è quella di Monique che guida, con a fianco l'uomo che ama.

Oltre tutto, il matrimonio della coppia, considerato il vero sintomo della resa di Margueritte di fronte alla morale borghese, viene solo alluso nel libro e mai celebrato. E come spiega lo stesso autore per bocca di Madame Ambrat,

«s'il est vrai que le mariage et l'amour coincident
rarement, ils ne sont pas incompatibles...» [p. 293]

dimostrando, ancora una volta, che l'emancipazione femminile rappresentata dall'eroina è solo una tappa di un percorso ben più lungo che verrà descritto nei due testi successivi a *La Garçonne — Le compagnon e Le couple* —, e in particolare, che quell'*union libre* da lui teorizzata già nel 1905 in un testo di riforma della legislazione matrimoniale redatto insieme ad altri intellettuali che come lui facevano parte del Comité de réforme du mariage⁹², si presenta quale passo successivo alla «liberation physique»⁹³ incarnata dal tipo sociale delineato nel romanzo del '22.

Ponendo l'accento esclusivamente sulla fatuità delle posizioni femministe dello scrittore e non concentrandosi né sulle strategie da lui adottate per tipificare e normalizzare la figura della *garçonne* né sull'analisi del soggetto dell'azione, la studiosa tedesca non solo non fa emergere il carattere evolutivo della crescita della protagonista, ma non rileva neanche quel suo proporsi quale tipo intermedio, liminale, che, al contrario, si presenta come attributo distintivo della nuova forma di vita.

Anche teorizzare che la relazione tra Niquette e Monique si limiti ad essere un mero rapporto sessuale e non venga descritta come progetto d'amore serio proprio per quella volontà di Margueritte di ripristinare, alla fine del racconto, il tradizionale legame uomo/donna — a scapito quindi di quello donna/donna che sarebbe stato più trasgressivo —, appare del tutto fuorviante. Da una parte infatti si dà maggior rilievo alla scena nella quale viene descritto — in un passo in cui, al contrario di altri, sono pochi e delicati i riferimenti sessuali — il rapporto tra la protagonista e la star del *music-hall*, rispetto ad altre in cui la carica erotica è ben maggiore — come ad esempio il *tango* con

⁹² Del comitato facevano parte, oltre al fratello di Victor Margueritte, Paul, Henry Bataille, Paul Adam, Lucien Descaves, Pierre Louÿs, Maurice Maerterlinck, Octave Mirbau, Marcel Prévost, Jules Renard e J.H Rosny. Il documento che venne stilato non fu preso in considerazione dal Governo francese.

Oltre al testo redatto in quanto membro del Comité de réforme du mariage, Margueritte propone le sue opinioni sul matrimonio, l'*amor libre* e la necessità di una legge che regoli il divorzio anche in una *brochure* scritta nel 1902 insieme al fratello dall'eloquente titolo *L'élargissement du divorce* nella quale si chiedeva che si facilitasse l'ottenimento della separazione e il riconoscimento della parità di uomini e donne nel richiedere il riconoscimento della fine del loro vincolo coniugale.

⁹³ Marcel Coulaud, *Le Compagnon...*, op. cit.

Briscot (che non viene per nulla nominato) —, e dall'altra, così facendo, si trascura l'importanza di quella progressiva presa di consapevolezza — rappresentata proprio attraverso le differenti storie sentimentali vissute dalla giovane — della propria carnalità e della propria corporalità che contraddistingue la *garçonne*.

Nella minuziosa e imponente indagine condotta da Julia Drost non emerge quindi né quell'essere corpo e carne distintivo del nuovo tipo femminile né la sua liminalità, che invece viene dimostrata non solo dal suo porsi tra *jeune-fille* e *femme*, tra 'non-maschile' e 'non-femminile' e tra regimi di pudore differenti, ma anche dall'analisi dei codici comportamentali e linguistici che Margueritte utilizza per definirlo.

Soggetto *bouleversé* ed *étourdi*, quindi agitato, confuso che si muove con «*étourderie*», ovvero con disattenzione, la *garçonne* dimostra infatti la propria liminalità tanto nel linguaggio che usa quanto nel comportamento che adotta.

Diversi sono i doppi sensi, i termini gergali e i giochi di parole che, utilizzati dalla protagonista nonché da altri personaggi per definirne l'essere *garçonne* — uno fra tutti la già citata battuta del comico Briscot che scherza con l'assonanza tra i termini *garce* e *garçonne* —, si propongono come vere e proprie trasgressioni dalle convenzioni linguistiche, ovvero da ciò che è considerato opportuno dire e non dire.

Ad esempio, nella prima parte del romanzo, quando cioè Monique non ha ancora iniziato la vita dissoluta che intraprenderà di lì a poco — e quindi in un momento inaspettato per il lettore, che ha di fronte ancora la candida e finanche ingenua *jeune-fille* —, parlando della sua amica Michelle Paulette⁹⁴, la battezza, giocando con il suono del nome della fanciulla, «Ponette» [p. 52] — ovvero *poney* — poiché, come spiega la stessa protagonista, è «facile à monter» [Ibidem], con una, più che chiara ed esplicita, allusione sessuale. Al contrario, nel pieno del proprio *bouleversement*, la fanciulla si ritrova a camminare per le sale del Louvre in una scena descritta con un linguaggio fin troppo aulico. E, sempre, per quel che riguarda le infrazioni del codice linguistico, interessante è l'uso di alcuni termini gergali utilizzati dalla protagonista per indicare la droga — «confiture», «coco», «neige» — attraverso i quali l'autore non fa altro che qualificare la *garçonne* come attenta conoscitrice, sottolineandone l'essere modalizzata da un preciso 'sapere'. Tra le stesse trasgressioni linguistiche vi è poi una sorta di suddivisione interna tra quelle lecite e quelle illecite. Ai doppi sensi e ai giochi di parole fanno da

⁹⁴ In realtà dopo questo gioco di parole Michelle Paulette verrà nominata un altro paio di volte in tutto il corso della storia senza però assumere mai un ruolo rilevante all'interno della narrazione.

contrappunto i termini anglosassoni che, dispersi per tutto il testo, caratterizzano anch'essi il codice linguistico dei personaggi, proponendosi quali manifestazioni verbali del loro essere *à la mode*.

Inoltre la giovane si appropria, come visto, anche di gesti e di abitudini non consoni a ciò che era considerato prettamente femminile, continuando però ad avere comportamenti che al contrario si confanno tipicamente alla donna. Pur guidando, tagliandosi i capelli, facendo sport, pur essendo baldanzosa, impudente, perentoria, e soprattutto indipendente da un punto di vista economico e (quel che più conta nel romanzo) sessuale, si trucca, anche eccessivamente, ha uno spiccato, quasi morboso, desiderio di maternità, arrossisce, dimostrando in ciò una certa femminile fragilità nonché, ancora una volta una certa liminalità. Così come nel linguaggio l'eroina è contraddistinta da un vocabolario e da un modo di parlare che si pongono tra ciò che si conviene e ciò che invece è sconveniente ad una ragazza per bene, anche quello che fa e come lo fa si situa tra ciò che non è ancora prettamente femminile, ma allo stesso tempo non più esclusivamente maschile.

Per di più la precarietà, l'essere in bilico che qualifica la forma di vita descritta da Margueritte non si presenta solo all'interno dello stesso paradigma — linguistico o comportamentale che sia — ma anche tra codici semiotici differenti. Così si trovano, come visto, delle discrepanze tra il modo di parlare della protagonista, non sempre adeguato ad una *jeune* fille, ed il suo comportamento irreprensibile e pudico della prima parte dell'intreccio; tra la sua elevata cultura e il suo aspetto emaciato e sfiorito della seconda; tra il suo ballare sensualmente e l'arrossire pudicamente o il distogliere timidamente lo sguardo dal suo interlocutore; tra il suo agire così poco canonico e il suo abbigliamento che, diversamente di ciò che comunemente si pensa, non è assolutamente fuori dalle regole vestimentarie del periodo, almeno per quel che concerne la *silhouette* descritta dallo scrittore francese che, ad esempio, non la connota in alcun modo con attributi e tratti maschili. *La Garçonne* antonomastica, pur trasgredendo il codice linguistico e comportamentale, osserva infatti i dettami della moda, qualificandosi così, ancora una volta come *femme moderne*, ovvero al passo con il proprio tempo.

Quella liminalità già emersa come peculiarità sostanziale della *garçonne* si ritrova quindi nel suo porsi, sia nel linguaggio sia nel comportamento, *tra* ciò che è opportuno e ciò che non lo è. Nel suo presentarsi cioè, contemporaneamente, come *extracodice* e come *intracodice*, fuori e dentro, gli schemi comuni.

A ben vedere, la confusione che presuppone la liminalità — che non è una semplice sospensione, ma al contrario una profonda coimplicazione in codici ed *extracodici* diversi — che definisce la *garçonne*, è quella tipica dell'essere *étourdi* e soprattutto *bouleversé*: del soggetto ebbro, disordinato e agitato che, seppur intorpidito, è caratterizzato da una certa «excitation cerebrale»⁹⁵, nonché «physique»⁹⁶, che può far scivolare nella *gaffe*.

La nuova figura del corpo e forma di vita, pur essendo *femme moderne* perché connotata dalla temporalità del presente, nell'occupare una posizione liminale, quindi animata, disordinata, babelica, può apparire intempestiva, fallendo la tangenza con l'attimo. Se il *gaffeur* è colui che arriva o troppo tardi o troppo presto rispetto ad una situazione data, la *garçonne* non coglie il momento opportuno ma lo eccede, cadendo nella *gaffe* linguistica e comportamentale.

A cavallo quindi tra uno spazio che, nel suo non aderire alle regole della consuetudine, si presenta come *extraculturale*, ed uno che, al contrario, rientra ancora all'interno della cultura data, il nuovo tipo sociale dimostra tutto il suo essere, inconsciamente, perché *étourdi*, e appassionatamente, perché visceralmente coinvolto, «transitoir» [p. 302]. Ed è proprio nel continuo rischio di intempestività, di inopportunità e, quindi, di essere *extra giudizio*, ovvero fuori dalla norma e dalla definizione, che è passibile di pregiudizio, di un'opinione cioè che, non venendo sostenuta dall'esperienza, corre il rischio di essere imprecisa e, di conseguenza, altrettanto sconveniente.

⁹⁵ Cfr. la definizione del termine *étourdi* / data dal Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales francese.

⁹⁶ Ibidem.

Capitolo Secondo

La strategia del ‘senno di poi’ di Victor Margueritte

2.1. L'importanza del paratesto nelle edizioni successive de «La Garçonne»

La ricostruzione della ricezione del romanzo marguerittiano attraverso l'analisi della stampa dell'epoca mostra come la curiosità del pubblico per il testo sia stata fin da subito notevole, grazie soprattutto all'imponente campagna pubblicitaria promossa dagli editori Flammarion. Ad una fase iniziale di interesse prettamente letterario — che si concentra soprattutto nei primi mesi successivi alla prima stampa del testo —, ne segue una seconda che focalizza la propria attenzione sull'assunto politico e morale del libro, spesso contestandolo⁹⁷.

Se diversi studi⁹⁸ hanno preso in esame il dibattito sull'«affaire Margueritte»⁹⁹ che si instaurò tra periodici, riviste e quotidiani a partire dalla decisione della Légion d'Honneur di radiare lo scrittore dall'istituzione — cosa che avvenne ufficialmente il 31 dicembre 1922 — e dalla destituzione dello stesso da parte della Société de Gens des Lettres dal suo incarico di vice-presidente onorario, nessuno ad oggi si è soffermato

⁹⁷ Per un più dettagliato studio sulla fortuna de *La Garçonne* si rimanda al testo già citato di Anne-Marie Sohn, *La Garçonne face à l'opinion publique: type littéraire ou type social des années 20?*, in cui, nonostante l'analisi sintetica dell'intreccio e della narrazione, spesso anche capziosa — soprattutto nel suo individuare in modo forse troppo schematico e gerarchico un netto spartiacque tra le posizioni femministe e quelle antifemministe dei personaggi, senza annotare ad esempio quella evoluzione nel pensiero e nel comportamento della stessa protagonista, fondamentale per interpretare la fase delineata dall'essere *garçonne* quale tappa esistenziale ed evolutiva della vita della donna —, si ha un vero e proprio sondaggio di quei periodici dell'epoca che hanno dimostrato interesse per quello che venne ribattezzato, proprio dalla stampa del periodo, l'«affaire Margueritte». La storica riordina le varie reazioni suscitate dalla pubblicazione dell'opera marguerittiana e inserisce il caso de *La Garçonne* all'interno di un più ampio discorso sulla letteratura femminista di quegli anni e sulla fruizione e sulla ricezione di questo genere letterario anche da parte delle stesse riviste e istituzioni femministe dell'epoca. Come Sohn arriva a teorizzare, nonostante i romanzi femministi non rappresentino in quel periodo che una piccola percentuale dei testi il cui soggetto è la donna o l'amore, nell'esempio specifico del racconto di Margueritte, si assiste al passaggio dalla figura letteraria della *garçonne* alla «son extension» nel «modèle social» che ne complessizza così la portata semantica (Anne-Marie Sohn, *La Garçonne face...*, op. cit., p. 25).

⁹⁸ Oltre al già citato saggio di Anne-Marie Sohn, studi quali quelli condotti da Christine Bard, Mary Louise Roberts e Julia Drost, riportano, in modo più o meno analitico e dettagliato, lo scandalo nato intorno al romanzo, soprattutto per sottolinearne la portata e per delineare il contesto storico-critico nel quale viene scritto, letto e dibattuto il libro. Pur riconoscendo l'importanza di tale ricostruzione, fondamentale anche in relazione alla possibilità di progredire ulteriormente nella ricerca qui condotta, si è ritenuto opportuno, a fronte di indagini già largamente pubblicate dare più spazio ad analisi capaci di ampliare lo sguardo sul fenomeno delineato dalla *garçonne* così da aprire possibili future discussioni originali. La ricostruzione storica dell'«affaire Margueritte» emergerà ovviamente, ma verrà utilizzata quale strumento per analizzare il modo in cui la *garçonne*, nata in ambito letterario, assurge a tipo sociale, forma di vita, nonché a complessa figura estetica.

⁹⁹ L'espressione, che allude a ben più celebri scandali, viene utilizzata inizialmente da ben due giornali, il “Bonsoir” e “Le Canard enchaîné”, come a voler sottolineare l'innocenza dello scrittore.

sull'analisi della strategia adottata dall'autore francese all'indomani dello scandalo suscitato dalla prima pubblicazione del suo romanzo, per difendere il proprio lavoro intellettuale. Oltre ad avere un peso sostanziale nella diffusione del termine *garçonne*, le decisioni prese da Margueritte per tutelare, e al contempo pubblicizzare, se stesso e la propria produzione letteraria, si ripercuotono infatti sensibilmente sul progressivo emanciparsi del neologismo dal personaggio romanzesco e sul suo andare a significare, ad indicare, anche assumendo sfumature semantiche differenti, una vera e propria figura estetica e una altrettanto reale forma di vita. È proprio attraverso un'attenta ed efficace costruzione del paratesto che l'autore contribuisce alla creazione di quelle che si presentano come differenti fanie del *type* delineato proprio nelle pagine del romanzo. Manifestazioni diverse della *garçonne* che, autonomizzandosi dalla figura antonomastica, ne contribuiscono a complessizzare il senso, arricchendone così la portata concettuale.

Già nella seconda edizione del libro, risalente al 1923, lo scrittore francese fa precedere il racconto da una serie di documenti assai significativi sia per il loro testimoniare la posizione da lui assunta di fronte alle critiche della Lègion d'Honneur, sia per il loro proporre una precisa lettura del testo narrativo. Interpretazione che viene comunque offerta al lettore posteriormente alla pesante denuncia di «outrage aux moeurs»¹⁰⁰ rivoltagli dall'alta istituzione francese.

La “note de l'auteur”, in cui Margueritte, approntando un ipotetico dialogo con un immaginario interlocutore (il lettore? L'editore?), si rivolge direttamente a chi detiene, a chi ha in mano il libro, offrendo quelli che lui stesso definisce «quelques éclaircissements complémentaires» [p. VI], apre il volume. A seguire, la lettera scritta il 22 dicembre 1922 in difesa dello scrittore da Anatole France alla Lègion d'Honneur, e la risposta pubblicata il 3 gennaio dell'anno successivo redatta dal padre de *La Garçonne* due giorni dopo la firma del decreto della sua espulsione dall'istituzione da parte del Presidente della Repubblica Alexandre Millerand.

Nei tre scritti si sottolinea l'intento fortemente moraleggiante dell'opera, allo scopo di ribattere e di confutare così l'accusa di ingiuria ai costumi del tempo. Inoltre, vi si sottolinea la veridicità del quadro dipinto nel romanzo e il crudo realismo quale strumento per ritrarre le effettive abitudini adottate dall'alta borghesia francese una volta cessata la prima guerra mondiale.

¹⁰⁰ Le Décret de Radiation, 2 janvier 1923, in, Victor Margueritte, *La Garçonne, pièce en...*, op. cit, p. 287

I tre documenti possiedono tutti istanza prefativa, giacché elaborano un discorso — sia autoriale (i due scritti dallo stesso autore dell'opera), sia allografico, quello firmato da altri rispetto allo scrittore del testo che commenta (nel caso, da Anatole France) — realizzato a premessa del romanzo. Presentandosi quale esempio di paratesto ufficiale, volutamente posti da Margueritte e Flammerion a esegesi del racconto, acquisiscono quella che con Genette si potrebbe definire una profonda *forza illocutoria*¹⁰¹. Questi scritti, infatti, non solo mostrano, come tutte le prefazioni, in che modo debba essere affrontata la narrazione proponendone una vera e propria interpretazione, ma si propongono quali atti apologetici all'interno di un processo reale, quello istituito dalla Légion d'Honneur, coinvolgendo il lettore che, identificandosi facilmente con la voce in prima persona che nella "note de l'auteur" affianca quella dello scrittore, diviene, attraverso questo stratagemma retorico e stilistico, non solo membro della giuria, ma complice dell'autore, affiancandolo nella sua arringa difensiva personale.

Margueritte spiega il proprio operato e lo giustifica. Più che smentire le accuse di oltraggio ai costumi dell'epoca difendendo la condotta della protagonista, magari presentandola quale non-immorale, lo scrittore teorizza come, in quanto «peintre des moeurs» [ibidem], sia un suo preciso dovere riportare «le spectacle des pires turpitudes» [ibidem]. L'esempio di Monique, le cui vicende sono comunque interpretate quali «élan vers le bonheur salubre» [ibidem], viene presentato quindi sia quale paradigma dei comportamenti viziosi dell'alta borghesia francese del dopoguerra, sia quale faro per il futuro processo di emancipazione della donna. Come spiegato nella chiosa finale della «note», l'autore non ha fatto altro che denunciare un pericolo — la corruzione e la depravazione delle ricche sfere della società all'indomani della prima guerra mondiale — lasciando comunque intravedere, «par-delà le fossé, la grande route de l'égalité, de l'équivalence où les deux sexes finiront bien un jour par avancer côte à côte, harmonieusement» [p. VIII], poiché anche «dans l'anarchie même, un ordre nouveau s'élabore» [ibidem].

¹⁰¹ Gérard Genette menziona la *forza illocutoria* — espressione derivata dalla filosofia del linguaggio che indica l'intenzione linguistica che è nell'enunciato — tra le caratteristiche pragmatiche del paratesto, ovvero tra quelle che ne definiscono la sua istanza, o situazione, di comunicazione (la natura del destinatario, quella del destinatario, il grado di autorità e responsabilità del primo, la *forza illocutoria* del suo messaggio). La *forza illocutoria* indica quindi l'intenzione comunicativa dell'elemento paratestuale che, a seconda, può comunicare una semplice informazione, o addirittura l'intenzione o l'interpretazione autoriale e/o editoriale (Cfr. Gérard Genette, *Soglie. I dintorni del testo*, Einaudi, Torino, 1989). È, quest'ultimo, il caso degli scritti con istanza prefativa posti da Margueritte ad apertura del romanzo.

In questi testi usati a prefazione del romanzo, Margueritte sembra quindi, almeno di primo acchito, giudicare negativamente i cambiamenti che stanno stravolgendo i costumi, i comportamenti, la morale del tempo. In realtà, però, non fa che ribadire due assunti fondamentali. Sottolineando, infatti, come il vero scandalo suscitato dal libro sia il veder dipinta la degenerazione dell'*élite* francese (descritta come assidua frequentatrice di case chiuse e consumatrice di droghe e alcool), conferma come il caso della *garçonne* si inserisca in un contesto più ampio di *bouleversement*, di sconvolgimento e come, anzi, sia il suo proporsi quale esempio della trasformazione in atto dei valori convenzionali a far sì che essa venga reputata *osé* dalle istituzioni politiche e culturali dell'epoca.

In questa sua prima 'difesa', l'autore, riferendosi, seppur implicitamente, a quei passi in cui più evidenti sono i riferimenti alla sessualità e alla carnalità della giovane — «des tableaux dont la crudité a paru choquante» [p. XI] —, legittima il proprio «naturalisme» [p. VII], che definisce «bistouri brutal» [p. VIII], sostenendo quello che si potrebbe considerare un 'dovere di cronaca'. Soprattutto nella *note*, datata 15 ottobre 1922 — scritta quindi solo tre mesi dopo la pubblicazione della prima edizione del romanzo —, si scorge il tentativo di porre un freno alle accuse di immoralità e di pornografia mossegli da «les chers confrères» [p. V] calcando l'accento sulla veridicità dell'operazione e sulla onestà intellettuale della propria ricostruzione storica, in passato più volte elogiata e premiata. Lo scrittore appare così più impegnato a ribadire il suo ruolo di testimone di una determinata realtà attentamente descritta nel testo e a tessere delle sottili relazioni tra la corruzione del mondo dipinto nel romanzo e l'ipocrisia del *milieu* dal quale riecheggiano le condanne alla sua opera, piuttosto che soffermarsi, come farà successivamente, su una più puntuale analisi del nuovo tipo della *garçonne* — che per ora è sbrigativamente descritta quale esempio di «ces émancipées dont la guerre a précipité le foisonnement dans tous les pays» [p. VI].

Pur non addentrandosi, anche per non svelare l'intreccio del romanzo e non togliere così il piacere della lettura — nonostante si incontri una breve sinossi del racconto nella lettera di Anatole France —, in un minuzioso commento del testo, Margueritte consegna in ogni caso le direttrici principali necessarie per accostarsi ad esso e non lasciarsi scandalizzare dai passaggi più crudi. Tappa della marcia inevitabile del femminismo verso l'emancipazione della donna, *La Garçonne*-romanzo descrive i vizi del mondo alto borghese all'indomani della prima guerra mondiale e ne rivela però anche le

potenzialità, le virtù, incarnate dalla protagonista che, tra disillusioni, errori e disavventure, riesce comunque a evolversi segnando una nuova, ma ancora poco battuta, diritta via.

Se, come acutamente rileva Anne-Marie Sohn nella sua indagine sulla ricezione dell'opera marguerittiana da parte del pubblico dell'epoca — rifacendosi a sua volta ad un articolo apparso sul giornale "Bonsoir" nei mesi successivi la pubblicazione del romanzo —, il libro — che costava sette franchi — era accessibile solo alla classe media e all'alta borghesia, i testi prefativi sono rivolti proprio agli esponenti di quell'*élite* di cui l'autore stesso dice di descrivere i costumi licenziosi e dissoluti. La difesa della propria operazione ha quindi da una parte lo scopo di tutelarsi e giustificarsi di fronte alle possibili critiche di chi si vede ritratto tra le righe, e dall'altra palesa l'intento moraleggiante e quasi pedagogico dello scritto. Riferendosi direttamente alla «classe dirigeante» Margueritte, ergendosi a giudice *super partes*, esorta infatti a «*élever mieux*» le giovani donne che, «*depuis des siècles*» arrese «*à la résignation et à l'ombre*», vacillano «*au seuil brusquement ouvert de la lumière et de la liberté*» [p. VII], mentre «*l'indipendance est une habitude comme une autre*», bisogna solo farla propria negli usi, nei costumi e nelle leggi. Donando gli stessi diritti di cui giovano gli uomini alle donne, alle «*mères (filles-mères comprises)* [...] Il y aura du coup moins de licence» [p. VIII].

La presentazione del testo, preceduta e accompagnata dal clamore suscitato dalla stampa e accresciuto dal processo all'autore istituito dalla Légion d'Honneur e dalla accusa di plagio che la scrittrice Marie Laparcerie¹⁰² gli scaglia contro, contribuisce così a far parlare del romanzo, dello scrittore e della sua eroina, nonché del film che, girato subito dopo l'uscita del libro, è destinato, pur venendo censurato, anzi forse proprio perché

¹⁰² Autrice de *Les Amants de Rosine, femme honnête*, pubblicato da Flammarion giusto un mese dopo *La Garçonne*, Marie Laparcerie denuncia Margueritte per plagio, sostenendo che lo scrittore francese, al quale lei stessa aveva descritto l'intreccio del suo futuro racconto qualche anno prima (nel 1919), avesse preso spunto dalla sua opera. L'udienza del 4 giugno 1924 del Tribunal Civil de la Seine, presieduto da M. Servin, dichiara infondate le accuse della scrittrice, poiché «*les deux oeuvres ne traitent pas le même sujet; le plan et la marche des événements y sont différents; les personnages tant principaux qu'accessoires, n'ont aucune similitude et qu'enfin, de leur analyse, ressort une dissemblance évidente*». Inoltre, nella stessa nota del Tribunale si legge che, in ambito letterario, si è di fronte ad una contraffazione quando si ha una «*reproduction servile et textuelle de l'ouvrage composé par le plaignant*», presupposto questo che non riguarda il caso in questione. Lo stesso Margueritte, in una lettera a Laparcerie datata 17 agosto 1922, sottolinea le differenze tra i due testi. Se infatti *Les Amants de Rosine, femme honnête* racconta, attraverso la storia di una famiglia borghese, le avventure di una «*jeune femme, marine, divorcée, puis veuve, d'une jeune femme asservie à la norme et qui ne se fait que petit à petit, à travers des successifs amants, une personnalité*», il suo romanzo narra invece di una giovane «*de caractère indépendant, conduit à mener, en rebelle, une vie de garçon, et qui à l'encontre de Rosine, finit par le mariage et le retour à la loi naturelle e sociale*» (Archive du Tribunal Civil de la Seine, Audience du 4 juin 1924).

vietato, ad enfatizzare, infiammandolo, lo scandalo intorno all'opera marguerittiana e a diffondere il termine che a questo scalpore è indissolubilmente associato.

Ecco allora che, accanto ai documenti attentamente posti da autore ed editore a prefazione del romanzo, ad assicurare la vita stessa del testo, la sua ricezione e il suo consumo ci pensa tutto questo insieme di pratiche tese a prolungarne la presenza al di là dei confini specifici e fisici del libro.

Se, ovviamente, un'importante funzione paratestuale hanno avuto gli articoli, le numerose vignette umoristiche, le diverse interviste rilasciate dall'autore e i saggi critici, che si sono susseguiti in particolar modo dalla data della pubblicazione del romanzo fino alla metà degli anni '20, e che hanno non solo testimoniato ma allo stesso tempo deciso la fortuna del romanzo, è soprattutto grazie alla traduzione dell'opera letteraria in un film (1923) e in una *mise en scene* per il teatro (1926), nonché alla pubblicazione del romanzo in versione *de luxe* (1925) corredata dalle illustrazioni del pittore Kees Van Dongen — l'artista che più d'ogni altro ritrasse la mondanità parigina de *les années folles* — che viene sancito il riconoscimento della *garçonne* come vera e propria figura estetica. Nel suo trasmigrare da una forma espressiva all'altra producendo degli effetti che, come testimonia il clamore suscitato dall'«*affair Margueritte*», eccedono le affezioni e le percezioni comuni, la *garçonne* si emancipa infatti dal ruolo di personaggio letterario e diviene rappresentazione di affetti e percetti in potenza, oltre che identificare in carne ed ossa quel tipo sociale delineato da Margueritte ed individuare uno stile vestimentario preciso, quello della *femme moderne* degli anni '20.

Alla stregua degli scritti prefativi che connotano la seconda edizione del romanzo — e che verranno successivamente eliminati nelle ripubblicazioni successive —, film, pièce teatrale e illustrazioni dimostrano di quel “senno di poi” di Margueritte, di quella sua attenzione cioè — forse coadiuvata da quella di Max Fischer, direttore letterario della casa editrice Flammarion — nel guidare strategicamente l'interesse dimostrato dall'opinione pubblica, oltre che dai lettori, verso il romanzo, alimentando la discussione politica, morale, culturale, su *La Garçonne*, senza mai lasciarla scemare.

È, quella dell'autore e dell'editore, una meticolosa operazione pubblicitaria. Tanto che tra le accuse mosse allo scrittore francese dalla Légion d'Honneur, così come da parte della stampa dell'epoca, vi è proprio quella di preoccuparsi più del «*profit pécuniaire*»¹⁰³

¹⁰³ Le Décret de Radiation, 2 janvier 1923, in, Victor Margueritte, op. cit, *La Garçonne, pièce en...*, p. 287.

che del valore artistico dell'opera. Ma, se l'interesse per il successo del libro da parte dello scrittore e di chi ne ha finanziato la realizzazione è indubitabile, è significativo che, oltre a cavalcare l'onda dello scandalo e dello scalpore, questi si inseriscano attivamente nel processo di transduzione del testo in altre forme espressive, attribuendosi così un ruolo attivo nella trasformazione, o per utilizzare una parola cara a Margueritte, nell' 'evoluzione' della *garçonne* da personaggio letterario a fenomeno sociale e culturale. Certo, il contesto teorico avanguardista, in cui si propugnava un dialogo sinestesico tra le arti, ha sicuramente influenzato, poco importa quanto programmaticamente, la scelta dello scrittore francese di cimentarsi in altre espressioni artistiche e, allo stesso tempo, di scommettere sul proprio testo e sulla figura della *garçonne*. Così, pur non appartenendo nello specifico ad alcuna delle avanguardie storiche, Margueritte contribuisce enormemente a dar vita ad un caso esemplare di congiunzione e di dialogo tra le arti che sembra contribuire, e allo stesso tempo partecipare, a quel processo di *estetizzazione* del quotidiano promosso in ambito avanguardista.

Gran parte della fortuna avuta dal neologismo, che, emancipandosi progressivamente dal personaggio letterario, finisce con l'afferire a diversi domini culturali, si deve quindi allo stesso autore, che concorre in modo decisivo a quella complessizzazione e, contemporaneamente, a quella parcellizzazione dell'identità visiva della *garçonne* che porterà il termine ad assumere significati anche assai lontani da quello originario.

2.2. Una questione di titolo. Il film «*La Garçonne*» di Armand Du Plessy

Lo scrittore dà inizio al *transfer mediale*¹⁰⁴, ovvero al processo di migrazione della nuova figura del corpo e forma di vita femminile e del termine che la identifica, con la realizzazione di un film che, esplicitamente tratto dal romanzo, è anch'esso intitolato *La Garçonne*.

La pellicola, girata nel 1923, un anno dopo la pubblicazione del libro, viene subito interdetta, tanto che non raggiungerà mai, almeno in Francia, i grandi schermi — fatta eccezione per le due uniche proiezioni, entrambe private, una al cinema Pigalle nel

¹⁰⁴ Nel suo *La Garçonne. Wandlungen einer literarischen Figur* — il più recente dei testi critici sull'argomento —, Julia Dorst parla di «Medialer Transfer» per indicare il passaggio in altre forme espressive della figura letteraria della *garçonne*. L'autrice spiega, attraverso una minuziosa ricostruzione storica, come nella traduzione cinematografica, teatrale, artistica e vestimentaria, legata cioè alla moda, la *literarischen Figur* subisca una ridefinizione semantica — che la studiosa fa coincidere con una progressiva riduzione del contenuto originario —, finendo così con il divenire mito (Julia Dorst, *La Garçonne. Wandlungen einer literarischen Figur*, Wallstein Verlag, Göttingen, 2003).

settembre di quell'anno e l'altra, il mese successivo, al Grand Cinéma de Grenelle, organizzata dal *Club du Faubourg*¹⁰⁵.

La tendenza a tradurre i testi letterari in film si era diffusa a partire dai primi anni del '900. Basti pensare che il primo lungometraggio nella storia del cinema francese fu tratto da *L'Assomoir* di Zola (1909) ad opera del regista Albert Capellani.

Così, l'adattamento cinematografico di quello che sin da subito si impone come vero e proprio caso letterario non dovette stupire l'opinione pubblica dell'epoca.

Per di più, nonostante nella sua «note d'auteur» posta a prefazione della seconda edizione del romanzo Margueritte sostenga che il cinema, di pari passo con la «trépidation, [et] la dispersion de l'existence quotidienne» [p. v], abbia corrotto il lettore, impedendone il «recueillement et [...] la méditation» [ibidem] — elementi considerati fondamentali per il formarsi di un giudizio «motivé» [ibidem] —, è lo stesso autore che, qualche anno dopo, in uno dei testi che introducono la sceneggiatura della *pièce* teatrale ispirata anch'essa al romanzo, sottolinea come sia stata la «puissante divulgation du septième art»¹⁰⁶, con il suo «enseignement direct, [et] sa démonstration populaire»¹⁰⁷, a persuaderlo di realizzare il film. Se il parere negativo espresso sull'arte cinematografica — colpevole di aver contribuito alla trasformazione nell'approccio al testo del lettore, che ora corre da una pagina all'altra a «cent à l'heure» [ibidem] — deve essere inserito in quel tentativo di difesa del proprio operato dalle accuse di pornografia e di immoralità in base a cui Margueritte si presenta quale pittore della corruzione dei costumi dell'epoca, rovesciando l'accusa e teorizzando implicitamente che ad essere censurati non dovessero essere le sue parole bensì i «mœurs» e gli stili di vita del periodo, il secondo commento dimostra al contrario come lo scrittore abbia scientemente deciso di avvalersi della forza divulgatrice del mezzo cinematografico. Il cinema, proprio per il suo significato sociale, per la sua diffusione tra le masse e per la sua potenziale capacità di mobilitarle, viene ritenuto da Margueritte uno strumento efficace per riabilitare il proprio nome, quello di Monique e della *garçonne* in generale. Del resto, come sottolineato nell'analisi del

¹⁰⁵ Il Club du Faubourg venne fondato nel 1918 da Léo Pòldes che, di origine ebrea, animò questo che divenne uno dei *club* più rivoluzionari della Parigi de *les années folles* non solo con dibattiti sul razzismo e sull'antisemitismo, ma anche e soprattutto promuovendo le tendenze artistiche del periodo. Celebre è la serata nel febbraio del 1920 in cui Breton, Aragon, Ribemont-Dessaignes e Tzara presentarono il programma dadaista, leggendo il manifesto del 1918 nel bel mezzo di una discussione sulla 'bellezza' e sul 'pacifismo'. Per quanto riguarda la proiezione del film *La Garçonne*, Léo Pòld organizzò, a seguire, un dibattito su «la Censure cinématographique et sur l'interdiction du film», a dimostrazione del clamore suscitato dalla decisione della *Commission de Contrôle* di censurare la pellicola.

¹⁰⁶ Victor Margueritte, *La Garçonne, pièce en 3 actes...*, op. cit., p. 202.

¹⁰⁷ Ibidem.

romanzo, il fascino esercitato sullo scrittore dalla settima arte si esplica sin dall'inizio dell'intreccio sia nei chiari riferimenti allo schermo, sia nell'avvicinarsi di *flashback* che si susseguono come *frames* dando l'impressione di voler riproporre, nel testo scritto, la pratica del montaggio filmico.

Della pellicola, finita di girare dal regista belga Armand Du Plessy¹⁰⁸ pochi mesi dopo l'espulsione ufficiale dello scrittore dalla Légion d'Honneur, non rimane che una versione conservata nell'archivio del Gosfilmofond di Mosca. Oggi, come allora, la visione della pellicola è resa pressoché impossibile, visto che gli unici fotogrammi che si possono visionare sono quelli pubblicati nel libro *La Garçonne. Wandlungen einer literarischen Figur* di Julia Drost. Certo l'analisi del film avrebbe arricchito notevolmente l'indagine qui condotta, ma, partendo dall'assunto che negli anni '20 la pellicola non venne vista se non da pochissime persone, si può dedurre che non fu il film in sé a contribuire alla diffusione del neologismo e alla sua conseguente fortuna.

Nonostante il provvedimento della *Commission de Contrôle* di censurare la pellicola ne avesse impedito la presentazione al grande pubblico, ciò non impedì infatti che la decisione di vietare la proiezione diventasse il pretesto per alimentare l'*affaire* provocato dal romanzo.

È interessante analizzare la reazione della stampa ad un film mai visto — o visionato comunque da pochi —, soprattutto perché, nel caso specifico, ciò che appare problematico è proprio l'adozione del titolo *La Garçonne*. L'utilizzo del neologismo a titolazione della pellicola, nel suo rimandare in modo inequivocabile all'opera marguerittiana, è sufficiente a suscitare scandalo. La relazione genealogica tra film e romanzo, attestata dalla scelta dello stesso titolo che accomuna indissolubilmente testo e pellicola, consente di immaginare, ancor prima che il film venga realizzato, la sua indecenza, il suo andare contro le convenienze dell'epoca.

Il termine, considerato «deplorable», ha acquisito una tale forza semantica da scatenare le reazioni dell'opinione pubblica.

¹⁰⁸ Regista belga, inizia la sua carriera come direttore teatrale. Entra a lavorare nel cinema nel 1917, ma sarà solo a partire dall'anno successivo che inizierà a produrre e in seguito anche a girare una serie di film di guerra che lo porteranno ad essere uno dei registi belga più rinomati del periodo proprio per le tematiche patriottiche affrontate nei suoi lavori. Du Plessy, che divenne anche direttore artistico della Compagnie Belge de Film Cinématographiques, ben rappresenta la stretta relazione che in quel periodo legava teatro e cinema e la tendenza di adattare allo schermo testi letterari. Ancor prima de *La Garçonne*, il regista realizza infatti, in veste di produttore, una versione de *L'Assommoir* di Zola (1921), come ricorda lo stesso Margueritte, e, poco prima di morire, nel 1924, lavora, di nuovo come regista, al film *Les Demi-Vierges* tratto dal racconto di Marcel Prévost.

Andando a identificare non più solo un romanzo e la sua protagonista, ma anche un film e la sua eroina, il vocabolo *garçonne* inizia ad autonomizzarsi dal personaggio letterario, avviando così quel processo di ridefinizione semantica che lo porterà progressivamente a svincolarsi dal significato originario assumendo sfumature diverse, e che farà sì che lo sguardo critico, viziato dal valore acquisito dal vocabolo nel suo migrare da un dominio culturale all'altro, proietti — in modo fazioso — sul romanzo marguerittiano e, quindi sulla figura antonomastica della *garçonne*, l'accezione che il neologismo ha raggiunto in un momento successivo.

A partire dall'intervista rilasciata da Armand Du Plessy nel marzo del 1923, nel corso della quale il regista belga assicurava che nel girare il film sarebbero state eliminate tutte quelle scene del racconto considerate «d'un réalisme trop excessif»¹⁰⁹, si susseguono una serie di articoli, pro e contro la realizzazione della versione cinematografica del romanzo, in cui vengono scritte solo ed esclusivamente congetture. In cui, cioè, o, basandosi sulle dichiarazioni di Du Plessy — che assicurava l'adeguatezza della pellicola alla visione di tutta la famiglia —, si teorizzava l'assoluta moralità del film, o, al contrario, avendo come presupposto il carattere pornografico dell'opera marguerittiana, se ne criticava, ancor prima della sua realizzazione, l'indubitabile spregiudicatezza e immoralità, chiedendo l'intervento immediato della censura francese. La risposta della *Commission de Contrôle* non tardò ad arrivare. Alle prime indiscrezioni su una possibile censura del film seguirono le prese di posizione. Ed è proprio da questi che si evince l'importanza assunta dal termine *garçonne* nel periodo intercorso dalla pubblicazione del romanzo alla notizia della sua versione cinematografica.

Titoli quali “La vague de pudeur. «La Garçonne» changera-t-elle de titre?”¹¹⁰ o “Question de titre. «La Garçonne indésirable”¹¹¹, sono la chiara dimostrazione di quanto il neologismo utilizzato da Marguerite per identificare la protagonista del proprio romanzo e un preciso tipo sociale femminile rappresentasse di per sé un problema.

¹⁰⁹ “Ce que sera La Garçonne”, 26 marzo 1923, Recueil factice de progr. et d'art. de presse sur les films tirés de "la Garçonne" d'après Victor Marguerite (1923-1936). Richelieu - Arts du spectacle, Rf. 65671 (1).

¹¹⁰ “La vague de pudeur. «La Garçonne» changera-t-elle de titre?”, 3 aprile 1923, Recueil factice de progr. et d'art. de presse sur les films tirés de "la Garçonne" d'après Victor Marguerite (1923-1936). Richelieu - Arts du spectacle, Rf. 65671 (2).

¹¹¹ “Question de titre. «La Garçonne indésirable”, 13 aprile 1923, Recueil factice de progr. et d'art. de presse sur les films tirés de "la Garçonne" d'après Victor Marguerite (1923-1936). Richelieu - Arts du spectacle, Rf. 65671 (3).

A leggere si comprende meglio come il termine che aveva già acquisito «une trop mauvaise reputation»¹¹² fosse sgradito. Del resto, già nell'aprile del 1923, un mese dopo l'intervista rilasciata da Du Plessy e quindi ancor prima che la *Commission de Contrôle* si pronunciasse sul film, si poteva leggere come fosse intenzione de «les censeurs»¹¹³ sopprimere il titolo qualora la pellicola fosse giudicata «convenable»¹¹⁴. Se il film fosse stato ritenuto decoroso e opportuno, la titolazione sarebbe stata quindi cambiata.

Ciò che contraria è proprio il nome comune che, nel suo indicare una classe di appartenenza, una volta adottato a titolo, preannuncia il soggetto della pellicola, ovvero la storia di colei che assurge a modello della nuova “categoria”, o meglio del nuovo tipo, della *garçonne*.

Non a caso, ancora una volta, come era successo precedentemente per il romanzo, la motivazione addotta dalla censura a spiegazione del divieto della proiezione è proprio «la déformation déplorable donnée dans cette oeuvre au caractère de la jeune fille française»¹¹⁵. Il film intitolato *La Garçonne* non farebbe altro cioè che ribadire il riconoscimento di un tipo sociale e di una forma di vita femminile ancora inediti e originali. Il problema è quindi proprio il processo di tipificazione che, condotto a compimento nell'opera letteraria, acquisirebbe con la pellicola una risonanza enorme proprio grazie a quella potenza divulgatrice del mezzo cinematografico riconosciuta dallo stesso Margueritte.

Dagli articoli pubblicati si riescono comunque ad ottenere alcune importanti informazioni.

Tra gli interpreti principali vi erano France Dhélia, nelle vesti della protagonista Monique Lerbier, e Jean Toulout, nei panni di Boisselot. E stando alla stampa dell'epoca, proprio la partecipazione di questi due attori alla realizzazione della pellicola avrebbe assicurato tanto la riuscita del film quanto soprattutto la sua assoluta decenza.

Dhélia, che interverrà in difesa della pellicola durante il dibattito sulla censura cinematografica organizzato dal Club du Faubourg a latere della clandestina proiezione del film — vietata dal provvedimento censoreo —, e Toulout, definiti «artistes

¹¹² Ibidem.

¹¹³ “La vague de pudeur...”, op. cit.

¹¹⁴ Ibidem.

¹¹⁵ La notizia, data come versione ufficiale e quindi sempre scritta tra virgolette, compare sia nei diversi documenti posti da Margueritte a prefazione della sceneggiatura della *pièce* teatrale sia in diversi articoli di giornale apparsi all'indomani della decisione della *Commission de Contrôle* di interdire la visione del film.

consciencieux»¹¹⁶, appaiono nei diversi articoli quali veri e propri garanti dell'integrità dell'opera. I sostenitori della versione cinematografica de *La Garçonne* si avvalgono infatti, insieme alle rincuoranti affermazioni del regista — che rassicura sulla «moralité»¹¹⁷ del film —, della sola presenza delle due *stars* per teorizzare la legittimità dell'operazione di trasposizione del racconto dal romanzo al cinema. «Des artistes comme Mlle France Dhélia et M. Jean Toulout n'accepteraient pas de tourner un film immoral»¹¹⁸.

Effettivamente anche dopo le due uniche proiezioni del film i commenti, pur sottolineando la mancanza di gusto dimostrata dal regista nell'allestimento delle decorazioni degli interni e una certa assenza di tatto e di delicatezza nella descrizione delle scene che sarebbero potute apparire più *osé*, come quelle delle danze — descritte comunque come «plus o moins suggestives»¹¹⁹ —, seppur non del tutto positivi, non sembrano mettere in dubbio la moralità della pellicola. Anzi, c'è addirittura chi scrive che «malgré la meilleure volonté»¹²⁰ non è stata trovata «la moindre allusion pornographique»¹²¹.

A rendere l'opera «discutable»¹²² sono quindi «les éclairages inégaux, la longueur et la lenteur des scènes finales, les sous-titres nombreux et négligés»¹²³ più che quell'«ensemble malsain» di cui parla la *Commission de Contrôle* per giustificare la decisione della censura.

Anche Marguerite esprimerà in più di una occasione giudizi oltremodo critici sul lavoro di Du Plessy, tanto da scrivere, ancora nel 1936, al debutto sugli schermi della seconda pellicola¹²⁴ tratta dal romanzo, un articolo in cui definisce per l'ennesima volta l'opera

¹¹⁶ «La vague de pudeur...», op. cit.

¹¹⁷ «Question de titre...», op. cit.

¹¹⁸ Ibidem.

¹¹⁹ «Au «Club du Faubourg» On a présenté «La Garçonne»», 1 novembre 1923, Recueil factice de progr. et d'art. de presse sur les films tirés de "la Garçonne" d'après Victor Marguerite (1923-1936). Richelieu - Arts du spectacle, Rf. 65671 (5).

¹²⁰ ««La Garçonne» au «Faubourg»», 1 novembre 1923, Recueil factice de progr. et d'art. de presse sur les films tirés de "la Garçonne" d'après Victor Marguerite (1923-1936). Richelieu - Arts du spectacle, Rf. 65671 (5).

¹²¹ Ibidem.

¹²² «Au «Club du Faubourg»...», op. cit.

¹²³ Ibidem.

¹²⁴ Girata da Jean de Limur e scritta da Albert Dieudonné, la versione cinematografica de *La Garçonne* del 1936 vede tra i suoi interpreti Français Marie Bell (Monique) e Edith Piaf (Niquette), alla sua prima interpretazione per il cinema. Il film inizialmente sembrò dovesse venir censurato ripetendo così la sorte che era toccata alla prima versione cinematografica del romanzo. Ma, come spiega lo stesso Marguerite nell'articolo citato, fu un errore nella redazione del rapporto del comitato di censura a far scoppiare l'ennesimo caso intorno a *La Garçonne*, alimentato dalla stampa. Una volta corretta «l'indiscrétion

del regista belga «terne et plat»¹²⁵ e in cui racconta dell'interprete di Monique, la tanto acclamata France Dhèlia, come di una «jeune femme dont [il a] oublié le nom»¹²⁶. L'autore prende in modo perentorio le distanze dal film perché, pur essendo completamente «inoffensif»¹²⁷, ha il torto di restituire, a causa della sua banalità, una pessima immagine non già della «jeune fille française»¹²⁸, bensì della «infortunée Monique, dénaturée au point de ne plus ressembler, en rien, à l'affranchie du roman!»¹²⁹. Oltre che per la noia, per la mediocrità, e per il suo discostarsi dall'opera letteraria, la versione cinematografica realizzata da Du Plessy non soddisfa Margueritte per altre due ragioni. La prima è che l'autore, al quale il film viene mostrato solo una volta terminato, ritiene che non siano state rispettate le indicazioni che egli aveva fornito quando, nella fase ancora embrionale di preparazione della pellicola, gli era stato sottoposto «le découpage» di Lucien Richemond — che in ogni caso «n'avait rien de subversif». In secondo luogo, lo scrittore è profondamente amareggiato dall'esclusione, a sua insaputa, del prologo — che lo vedeva protagonista insieme ad Anatole France — nel quale venivano pronunciate «les deux ou trois phrases résumant tout le sens et la portée du livre»¹³⁰.

Le valutazioni negative sul film lasciano intendere che, anche qualora avesse ottenuto una larga diffusione, l'opera non avrebbe rivoluzionato, né dal punto di vista registico, né da quello dei contenuti, la storia del cinema. Persino la scelta di ambientare la vicenda in luoghi quali il *Café de Paris*, il *Café Napolitain* e il celebre *Moulin Rouge* — con le «vingt-quatre danseuse»¹³¹ del coreografo Pierre Sandrini, proprietario del famoso cabaret notturno *Bal Tabarin* (altro faro mondano della Parigi de *les années folles*) —,

malveillante», la pellicola, che aveva già avuto il benessere della commissione di controllo, poté essere proiettata senza alcun problema.

¹²⁵ Lo stesso giudizio appare sia nel documento prefativo *Histoire d'un film* che correda la sceneggiatura teatrale *La Garçonne, pièce en 3 actes et 4 tableaux, suivie de quelques documents* (p. 205), sia nell'articolo "A propos de «La Garçonne». Le malheurs de Monique" scritto dieci anni dopo.

¹²⁶ Risulta difficile credere che l'autore si sia effettivamente dimenticato dell'attrice, di cui parla esplicitamente nell'*Histoire d'un film* del 1926, soprattutto se si considera che in questo stesso testo compaiono, a commento del film di Du Plessy, le medesime parole che lo scrittore riutilizzerà nell'articolo del '36.

¹²⁷ *La Garçonne, pièce en 3...*, op. cit., p. 205.

¹²⁸ Ibidem.

¹²⁹ Ivi, p. 206.

¹³⁰ Ivi, 205.

¹³¹ "Ce que sera..." , op. cit.

non scosse più di tanto l'opinione pubblica, che considerava quei luoghi «pas plus indecént»¹³² di altri che comunque non «effarouché personne»¹³³.

2.2.1. Il film «La Garçonne» pioniere della moda che verrà

Dalle poche immagini del film che si hanno a disposizione¹³⁴ — insufficienti per potersi fare un'idea dello sviluppo della pellicola — si ritrovano però elementi interessanti che aiutano a definire il modo in cui viene resa la *silhouette* della *garçonne*. In cui cioè viene tradotta sullo schermo, anche solo da un punto di vista dell'apparire, quella figura del corpo e forma di vita femminile descritta da Marguerite.

A tale proposito è significativa una dichiarazione che Du Plessy rilascia parlando del suo lavoro. Il regista belga sottolinea come i «principaux couturiers de Paris vont nous faire les modèles des toilettes qui seront à la mode l'année prochaine, en 1924»¹³⁵. Emerge così lo stretto rapporto tra moda e cinema che, come del resto anche il teatro, viene utilizzato dagli stilisti per sottoporre le nuove creazioni vestimentarie al giudizio del pubblico. Il palcoscenico come lo schermo cinematografico coimplicano infatti direttamente lo spettatore che si sente coinvolto *omeopaticamente* — identificandosi con l'attore — nello spazio dell'opera. Ecco perché gli stilisti ricorrono al teatro e al cinema quali principali ribalte per esporre i propri vestiti che vengono così letteralmente preannunciati a chi osserva. E con il cinema, la cui natura illusionistica impedisce allo spettatore di avere un punto di vista dal quale ciò che viene ripreso riveli la sua artificiosità¹³⁶, la coimplicazione del pubblico entro l'orizzonte dell'opera è ancora più forte ed efficace. Nonostante il coinvolgimento *omeopatico* del pubblico, l'opera/abito si trasferisce però nel mondo dell'esperienza solo localmente, momentaneamente — esclusivamente per la durata della messa in scena teatrale o del film —, non colmando del tutto lo iato che la separa dallo spazio dello spettatore. L'indumento, così anticipato,

¹³² “Le film tiré de «La Garçonne» est interdit”, 14 agosto 1923, Recueil factice de progr. et d'art. de presse sur les films tirés de "la Garçonne" d'après Victor Marguerite (1923-1936). Richelieu - Arts du spectacle, Rf. 65671 (4).

¹³³ Ibidem.

¹³⁴ Quattro sono state pubblicate da Julia Drost nel suo libro *La Garçonne. Wandlungen einer literarischen Figur* mentre altre due, per di più le più audaci, sono state ritrovate in una locandina austriaca che pubblicizza la pellicola (Recueil factice de progr. et d'art. de presse sur les films tirés de "la Garçonne" d'après Victor Marguerite (1923-1936). Richelieu - Arts du spectacle, Rf. 65671 (4).

¹³⁵ “Ce que sera...”, op. cit.

¹³⁶ A meno che non sia esplicita volontà registica sottolineare la finzionalità di ciò che è mostrato, magari distinguendo — in un voluto gioco ironico di straniamento — tra ciò che è riconosciuto e presentato come finzione e ciò che finge (dal momento che fa comunque parte di un testo cinematografico, quindi costruito *ad hoc*) di non esserlo, proclamando così un diverso statuto, legittimato da un presunto maggior grado di ‘realtà’.

pre-detto, nel campo finzionale del palcoscenico o dello schermo, troverà quindi diffusione nel mondo dell'esperienza, e nel sistema Moda, solo in seguito.

Gli stilisti ai quali fa riferimento Du Plessy sono Philippe e Gaston Worth — figli del più illustre Charles che ebbe un ruolo fondamentale nella trasformazione dalla figura del semplice sarto a quella di vero e proprio *couturier* — e Paul Poiret. Pur non incidendo in modo rivoluzionario nella moda de *les années folles*, erano sicuramente stati tra i protagonisti dei primi due decenni precedenti. Soprattutto Poiret, che, liberando la donna dal giogo del corsetto, contribuì al rinnovamento del guardaroba femminile. A lui si deve anche l'audace tentativo di introdurre, con la sua celebre *jupe-culotte* — una tunica indossata sopra un paio di calzoncini alla turca —, i pantaloni nel codice vestimentario femminile¹³⁷. Ma nel 1911, anno in cui lo stilista francese propone il suo nuovo modello, il riferimento ad uno spazio lontano e immaginario, quale l'Oriente de *Le Mille e una Notte* evocato dall'abito, e l'unione tra il sintagma gonna e il sintagma pantaloni rendono la *jupe-sultane* una *distrazione* sintattica. Un allontanamento cioè dall'articolarsi *normale* — nel senso di conforme alla consuetudine e alla generalità — dell'abbigliamento femminile che, se può venire accolto nella sfera del lusso — che nel suo assumere l'eccezione a norma è “*lussazione* sociale” —, difficilmente viene inglobato dalla regola del vestire quotidiano e di massa. È quindi per la sua sintassi inopportuna, per il suo essere cioè *aneu kairou*, ‘fuor di tempo’, ovvero contraria “alla convenienza del momento”, che la *jupe-coulotte* non diventa immediatamente forma di vita, giacché non si iscrive da subito nel mondo dell'esperienza¹³⁸.

Dalle uniche immagini che si hanno del film — tre delle quali sembrano veri e propri fotogrammi, mentre le altre potrebbero essere, per la fissità della posa dei personaggi che vi sono ritratti, delle fotografie di scena —, ci si trova di fronte ad abiti ben meno *osé* della gonna-pantalone, ovvero a vestiti che, al contrario della *jupe-sultane* di Poiret, non appaiono discostarsi in modo radicale dalla regola vestimentaria del periodo. Nonostante rappresentino una moda ancora ‘da venire’, proponendosi quali anticipazioni

¹³⁷ La gonna-pantalone di Poiret, conosciuta anche come *jupe-sultane* — termine che esplicita bene il gusto orientalista che caratterizza l'indumento — si presenta come esplicita citazione di abiti arabi — in particolar modo dei costumi realizzati da Djaghilev per la messa in scena della *Scherazade* — e di quei *bloomers* — larghi pantaloni a palloncino sormontati da una tunica — di metà '800 che fecero scalpore nell'Inghilterra vittoriana e che, adottati per un breve periodo soprattutto negli sport (come ad esempio il tennis), essendo in controtendenza rispetto al regime di pudore del tempo, non ebbero effettiva presa nella società, scomparendo così anche dall'abbigliamento sportivo femminile.

¹³⁸ Cfr. Eva Oglioni, *Readymade tra Arte e Moda. Poiret, Thayaht, Duchamp*, tesi specialistica a.a. 2005-2006, Università Iuav di Venezia.

delle «toilettes» dell'anno seguente, non sembrano deviare dalla normale articolazione dell'abbigliamento femminile.

Dagli elementi che si hanno a disposizione non si può teorizzare con assoluta certezza che tutti i costumi realizzati per *La Garçonne* rientrassero nel codice di norme e valori soggiacenti al vestiario femminile dell'epoca, ma si possono comunque dedurre dettagli significativi per ricostruire, seppure in minima parte, i tratti distintivi utilizzati per delineare cinematograficamente la *garçonne*.

In primo luogo, le fotografie si riferiscono evidentemente ad episodi narrati nella seconda parte del romanzo, quella più strettamente relativa alla definizione della nuova figura del corpo e forma di vita. Solo una delle immagini potrebbe rappresentare un passo specifico della prima sezione dell'opera marguerittiana e in particolare un dettaglio della scena in cui Monique, traumatizzata per aver scoperto il tradimento del suo futuro sposo Lucien Vigneret, si concede ad uno sconosciuto. Il fotogramma compare in un manifesto austriaco che reclamizza la pellicola di Du Plessy e, viste le foto selezionate per rappresentare il film — sicuramente le più *osé* che si hanno oggi a disposizione e probabilmente le più discutibili anche all'epoca per quel che riguarda convenienza e moralità — sembrerebbe non scelto a caso. Già al tempo della pubblicazione del romanzo, la stampa tedesca e statunitense nel presentare il testo come un vero e proprio studio sui nuovi costumi della *jeune fille française* avevano tentato di screditare l'immagine della Francia e, così facendo, avevano alimentato le polemiche e le accuse di oltraggio ai costumi che coinvolsero Margueritte e il suo libro. Non stupirebbe quindi se anche in altri paesi, la pubblicità al testo marguerittiano, e di seguito al film, presupponesse una velata volontà di diffamazione della cultura e delle autorità francesi.

Nella scena in esame (img. 1), France Dhélia compare ancora con i capelli lunghi e biondi — al contrario di tutte le altre foto in cui ha una bruna capigliatura *à la page* — mentre viene abbracciata da un uomo che, cingendola da dietro, in una presa in cui la giovane appare quasi inerme — e che ben si addice all'episodio descritto nel testo letterario —, lascia che le si scopra un seno.

Nell'altra immagine che campeggia nella pubblicità austriaca (img. 2), la protagonista si trova stretta guancia a guancia con un'altra giovane donna dai capelli biondi e corti. Il cambiamento evidente nell'apparenza di Monique è testimonianza di quella sua trasformazione in *garçonne* che contraddistingue la parte mediana del racconto, quella



img. 1
La Garçonne, film di Armand Du Plessy, 1923.



img. 2
La Garçonne, film di Armand Du Plessy, 1923.

dalla quale sono sicuramente tratti gli episodi descritti in cinque delle sei fotografie che si hanno a disposizione.

Fatta eccezione per l'unica inquadratura che può essere riconducibile ad uno degli episodi della prima sezione del testo, France Dhèlia, che appare in quasi tutte le immagini a disposizione, è infatti chiaramente qualificata da alcune delle marche identitarie che caratterizzano il personaggio della *garçonne* nell'opera marguerittiana: dai capelli corti al *tailleur*, dalle vesti senza punto vita alle lunghe collane di perle che più che cingere il collo segnano il *decolletè* della giovane.

Pur avendo troppo pochi elementi per poter proporre anche solo un'idea di massima di quello che doveva essere il film, l'analisi delle foto di cui si dispone porta comunque a conclusioni interessanti.

In una delle foto (img. 3), l'attrice è ritratta, già con i capelli corti, mentre, cingendo un calice, è seduta accanto ad un uomo in quello che potrebbe essere uno dei vari *music-hall* più volte nominati nel romanzo, come farebbe presupporre la sala che si apre alle loro spalle.

In un'altra (img. 4), in cui ancor più evidente è l'allusione alla vita viziosa e lasciva intrapresa dalla protagonista – nonostante qui non appaia —, si possono osservare, tra una serie di bottiglie di *champagne* poste in bella mostra, una giovane, vestita con un abito da sera scollato e senza maniche, languidamente sdraiata su un divano, e sullo sfondo due donne anch'esse voluttuosamente assise sulle ginocchia di un uomo a sottolineare la promiscuità della scena. Pur non avendo la possibilità di riconoscere con sicurezza in queste due immagini passaggi precisi del romanzo, si può supporre che la fotografia in cui più evidente è il richiamo all'equivocità dei personaggi sia la rappresentazione di una delle famose notti trascorse a casa di Anika Gobrony, probabilmente quella successiva alla festa indù, in cui Monique incontra per la prima volta il danzatore Peer Rys — l'unica descritta abbastanza minuziosamente dallo scrittore. Uno sguardo più attento consente di rilevare come l'ambiente in cui si svolge questa scena (potrebbe sembrare un *café* o una sala da ballo) sia lo stesso di quello che appare nella fotografia (img. 3) in cui si hanno in primo piano Dhèlia e il giovane attore. In entrambe le inquadrature compaiono infatti, seppur in prospettive diverse, lo stesso tavolino con le medesime bottiglie, l'identico pavimento a scacchi e lo stesso divano — sul quale, in una (img. 3), non vi è sdraiato nessuno mentre nell'altra (img. 4) compare la fanciulla dall'aria e dalla posa languide che è presente anche nella foto (img. 2) in cui si



img. 3
La Garçonne, film di Armand Du Plessy, 1923.



img. 4
La Garçonne, film di Armand Du Plessy, 1923.

vede mano nella mano e guancia a guancia con la protagonista: si tratta di una delle fotografie più audaci del film, tra quelle di cui si dispone, che, pur essendo probabilmente una foto di scena, sembra alludere alle danze più volte evocate nel corso del romanzo.

Inoltre, seppur sfocato, si intravede in lontananza, nell'immagine (img. 3) che ritrae la protagonista e l'uomo, quel paravento che nell'altra foto (img. 4) campeggia con le sue decorazioni astratte sullo sfondo.

Personaggi (sia pure in pose diverse), oggetti, dettagli dell'arredamento sono presenti in entrambi i fotogrammi (img. 3 e 4), così come il luogo dell'ambientazione sembra essere lo stesso: le due immagini paiono quindi non essere altro che angolazioni diverse della medesima scena — anche se la sfocatura impedisce di mettere sufficientemente a fuoco lo sfondo e distinguere così con precisione tutti gli elementi che vi compaiono. Tali presupposti consentono di ipotizzare con una certa sicurezza che si tratti della rappresentazione della serata a casa della violoncellista russa descritta da Margueritte. E inoltre si può anche supporre che il giovane uomo seduto accanto alla protagonista sia proprio il ballerino, suo futuro amante, da lei conosciuto in quell'occasione. In base alle informazioni possedute non è purtroppo stato possibile risalire con assoluta certezza all'identità dell'attore, anche perché il cast utilizzato da Du Plessy non era composto da grandi celebrità — basti pensare che lo stesso Margueritte nell'articolo citato in precedenza afferma di non ricordare il nome di France Dhélia, che, insieme a Jean Toulout era considerata l'interprete più importante del film, sostenendo come «au ciel du cinéma, les stars passent et disparaissent comme une pluie d'étoiles filantes»¹³⁹. Ma, potendo scartare l'ipotesi che si tratti di Toulout, di cui si hanno delle fotografie¹⁴⁰, e di altri personaggi che, o per età o per il proprio ruolo nel romanzo — come ad esempio Vignabos e Plombino, il cui aspetto spiacevole viene più volte rimarcato — è poco probabile che vengano impersonati da un attore così giovane e prestante, non restano molte altre ipotesi sull'identità del personaggio.

Stando ai passi più significativi del racconto in cui Monique si ritrova a parlare con un uomo in un *café* o in un *music-hall*, potrebbe essere il comico Briscot, che però nel cast non viene neanche citato; Boisselot, che, come abbiamo visto è interpretato da Toulout, non può essere; e neanche Plombino, il cui ritratto delineato nel romanzo non coincide

¹³⁹ «A propos de «La Garçonne»...», op. cit.

¹⁴⁰ Quelle ad esempio tratte dal film *Le Vertige* di Fred Bacos del 1934.

con l'immagine dell'attore ripreso accanto a France Dhèlia. Ma, avendo supposto, in base al confronto tra le fotografie, che non si tratti né di un caffè né di una sala da ballo, ma dell'appartamento di Anika Gobrony, l'ipotesi più plausibile è che il giovane accanto alla protagonista sia proprio il danzatore, la cui bellezza mediterranea — che non sembra essere contraddetta dall'aspetto dell'interprete — viene più volte sottolineata nel libro. Se così fosse si potrebbe allora affermare, in base alla documentazione che si ha della pellicola, che l'attore sia Van Duren, il cui nome viene citato anche da Du Plessy nella sua intervista. Identificato il giovane con Peer-Rys, la fanciulla che si ritrova in ben due dei fotogrammi del film — in uno sdraiata lascivamente sul divano e nell'altro languidamente in posa accanto a Dhèlia —, potrebbe invece personificare o Niquette, la star del Music-Hall con la quale la protagonista non solo intrattiene una storia ma compare ballando un tango, o Anika Gobrony. L'immagine in cui le due donne compaiono in un emblematico *joue à joue* potrebbe alludere alla scena in cui la coppia di donne appare per la prima volta ballando la danza argentina e quindi far presupporre che la giovane accanto a Dhèlia interpreti il ruolo di Niquette. La stessa fanciulla si ritrova però nell'inquadratura in cui è sdraiata sul sofà. Partendo dal presupposto che questa scena rappresenti la serata durante la quale Monique conosce il danzatore Rys — e quindi racconti di un momento successivo all'avventura con Niquette —, tutto farebbe presupporre che la giovane interpreti, stando sempre al racconto, Anika Gobrony. Purtroppo le notizie che si hanno sugli attori non permettono di svelarne l'identità¹⁴¹, ma

¹⁴¹ La documentazione che si ha è infatti deficitaria, giacché riporta a volte solo il nome o il cognome degli attori. Anche la stampa dell'epoca fornisce informazioni incomplete e cita solo alcuni degli interpreti tra i quali: France Dhèlia e Jean Toutou, Gaston Jacquet (nel ruolo di Lucien Vigneret), Van Duren (Peer-Rys), Renée Carl (Mme Ambrat) e Maggy Delval (Mme Lerbier). Se di questi si hanno alcune notizie, anche significative, degli altri non si sa pressoché nulla.

Tra i dati di qualche interesse è da sottolineare la partecipazione di Renée Carl nel cast del *ciné-roman Les Vampires* con la ben più illustre Musidora, la cui *silhouette* in calzamaglia nera è diventata celebre e il cui personaggio Irma Vep, tanto amato anche dai surrealisti, ha rappresentato, non solo la prima *femme vamp* del cinema, ma anche un'interessante figura femminile, una vera e propria «adventuress» che rifiuta, trasgredendole, i «bourgeois morale standards» anticipando sul grande schermo alcuni di quei tratti distintivi che caratterizzeranno anche l'eroina del romanzo marguerittiano (Hélène Fleckinger, “*The malicious woman*”. *On the character of Irma Vep in «Les Vampires» by Louis Feuillade*, in, a cura di Sofia Bull e Astrid Söderbergh Widding, *Not so silent: Women in Cinema before Sound*, ACTA UNIVERSITATIS STOCKHOLMIENSIS, Stoccolma 2010, p. 270) nonché la figura del corpo e forma di vita femminile da essa delineata. Pur non potendo mettere direttamente a confronto *Les Vampires* con il film *La Garçonne* di Du Plessy — di cui non si è riusciti, per le restrizioni al pubblico del Gosfilmofond di Mosca e per la mancanza di una copia in positivo della pellicola, a visionare il girato —, si può sostenere che, alcuni degli attributi distintivi che contraddistinguono il personaggio di Irma Vep — come il guidare, ma anche il mostrare, attraverso la calzamaglia nera (per di più realizzata da quello stesso Paul Poiret al quale si devono i costumi per la prima *garçonne* cinematografica) che ne fascia il corpo, l'articolarsi dell'anatomia femminile —, si ritrovino nel tipo sociale ed umano descritto da Margueritte. Del resto, il personaggio interpretato da Musidora, nel suo trasgredire finanche sovvertire le norme sociali e borghesi,

in base al raffronto con il testo letterario e i rinvii che sono stati fatti tra le immagini, si potrebbe ventilare l'ipotesi che si tratti della violoncellista russa, amica della protagonista, e che la foto in cui le due appaiono strette l'una all'altra non abbia un diretto rimando ad un passo specifico del libro, ma semplicemente immortalare due dei personaggi principali della pellicola.

Più che tentare di individuare l'esatta corrispondenza tra le poche immagini del film che sono pervenute e i passi del racconto, è interessante ai fini della ricerca, pur correndo il rischio di fare delle generalizzazioni, osservare le scelte stilistiche che Du Plessy adotta per tradurre in immagini tanto le atmosfere descritte dall'autore francese quanto le caratteristiche della protagonista.

Senza ombra di dubbio, in tutta la pellicola doveva avere una certa preminenza quel gusto orientalista che, più volte lasciato emergere da Margueritte nelle descrizioni degli ambienti, delle suppellettili, nonché degli abiti e dei cibi, è facilmente riscontrabile in ben tre dei fotogrammi che ci sono giunti.

Dalla posizione della giovane sdraiata sul divano adorno di cuscini — riproposizione diretta dei passi marguerittiani in cui si fa spesso riferimento ai sofà e alle giovani che vi si distendono —, ai diademi che cingono la fronte della protagonista e anche di un altro dei personaggi femminili, dalle decorazioni astratte e dorate che appaiono sul paravento, un *separé* sullo sfondo di una delle fotografie, alla fascia che, come un turbante, ricopre i capelli di un'altra delle donne ritratte, tutto suggerisce l'idea di una fascinazione per un'alterità che si identifica in un Oriente favoloso. Certo, gli ambienti e i mobili che si intravedono nelle immagini testimoniano di quello stile Art Déco che imperversa a Parigi soprattutto tra il secondo e terzo decennio del '900 e di cui anche l'orientalismo è una manifestazione. Ma le pose lascive assunte dalle tre attrici che compaiono in una delle immagini (img. 4) e che sembrano rifarsi, reinterpreandola, alla tradizione pittorica dei quadri di odalische, accentuano, insieme agli elementi già citati, il rinvio ad un

non venne solo declamato dai surrealisti quale esempio della *femme fatale*, libera, ribelle e pericolosamente affascinante, ma divenne portavoce dell'emergere di una nuova concezione della femminilità, tanto che a metà degli anni '20, i costumi da bagno indossati dalle donne sulla spiaggia rinviavano, nel loro modellare la *silhouette* aderendo alla fisionomia femminile, al costume della «amoral and unscrupulous (...) malicious woman». Se però la figura di Irma Vep, pur registrando alcuni cambiamenti nel paradigma comportamentale femminile del periodo e coadiuvando a suo modo all'affermarsi di una nuova idea — che più in là diventerà a sua volta consuetudine —, di ciò che pertiene ed attiene alla donna, soprattutto a quella moderna, si presenta come *unicum*, come cioè qualcuno di cui si possono seguire le orme, ma che non si erge a rappresentazione di una determinata forma di vita, nel caso della *garçonne*, l'eroina del romanzo viene rappresentata come uno tra i diversi e sempre più numerosi «*exemplaires*» di un nuovo soggetto sociale, tanto che il neologismo verrà poi utilizzato per indicare la nuova *silhouette* femminile.

Oriente, più immaginario che reale, la cui eco serve esclusivamente a ricreare quella voluttuosità che ad esso viene fatta coincidere. Ecco allora che in questa atmosfera non potevano mancare gli abiti di Poiret, famoso appunto per le sue *odalisques* degli anni '10, ovvero per i suoi modelli femminili ispirati a *Le Mille e una Notte*. Nonostante nei vestiti eseguiti per il film *La Garçonne* i richiami ad un abbigliamento orientaleggiante siano di molto attenuati rispetto a quelli che distinguevano la *jupe-sultane* del 1911, le piume, le perle e gli ornamenti che arricchiscono le acconciature (che siano turbanti, fasce o gemme) ne continuano ad evocare alcuni dei tratti salienti.

È singolare che per la realizzazione dei costumi della pellicola che avrebbe dovuto sancire la prima ufficiale rappresentazione visiva del tipo della *garçonne* venga interpellato proprio Poiret, il cui stile solo qualche anno dopo verrà scalzato — come illustra in modo mordace il celebre disegno di Cocteau — da quello di Chanel, i cui abiti diverranno, all'interno del sistema moda, una delle marche identitarie della nuova figura e forma di vita femminile battezzata da Margueritte.

Se quindi nella resa cinematografica i modelli 'orientalistici' del *couturier* francese servono soprattutto ad accentuare l'aria languida e lasciva della stessa *Garçonne*, il neologismo, una volta inserito nel dominio moda, andrà ad identificare uno stile di vita ritenuto completamente nuovo e che, per tale motivo, avrà la necessità di essere interpretato da stilisti più innovativi, in grado di apportare delle trasformazioni sostanziali all'abbigliamento femminile. Si spiega così perché, nonostante Paul Poiret sia di fatto tra coloro che hanno contribuito alla definizione dell'identità visiva della *garçonne* collaborando alla realizzazione dei vestiti utilizzati per il film, le sue *odalisques* «non potevano reggere il confronto con i cambiamenti radicali di cui»¹⁴² il nuovo tipo sociale ed epocale, nel suo incarnare una vera forma di vita, si fa portavoce.

2.2.2. L'assunzione di nuovi tratti distintivi nella definizione dell'identità visiva della *garçonne*

Tra le fotografie della pellicola di Du Plessy, ve ne sono due che sembrano voler concorrere più delle altre al processo di tipificazione della nuova figura femminile costruendone da un punto visivo la *silhouette*. In una di queste (img. 5) France Dèlhia compare seduta, con le gambe accavallate, sulla spalliera di quello che potrebbe essere un divano o una poltrona, vestita con una larga casacca decorata con motivi floreali che

¹⁴² Gabriella D'Amato, *Moda e Design. Stili e accessori del Novecento*, Mondadori, Milano, 2007, p. 59

ricade su una lunga gonna nera che lascia però scoperte le caviglie. La donna è ritratta, sorridente, mentre fuma una sigaretta. Nell'altra (img. 6) l'attrice, ripresa in piedi in uno spazio aperto - verosimilmente una strada parigina -, indossa un completo femminile con gonna, da cui si scorgono sempre le caviglie, un cappotto aperto sul davanti, un cappello da donna a falde larghe, una maglia bianca e lunga ben oltre le anche e una cravatta.

Mentre nell'immagine (img. 3) in cui la protagonista compare in abito da sera seduta accanto ad un giovane uomo, insieme al quale beve quello che dalla foggia a calice del bicchiere si presuppone sia champagne, i riferimenti ai tratti distintivi che la connotano in quanto *garçonne* sono meno lampanti — il bere e il ballare, che però si può solo ipotizzare dalla posa assunta con l'altra giovane donna, alla quale è avvinta (img. 2) —, nelle altre due fotografie (img. 5 e img. 6) i caratteri che la qualificano come tipo *sui generis* sono più eclatanti e risultano estremamente significativi, anche perché alcuni appaiono come attributi nuovi, in più, rispetto a quelli assegnati dallo scrittore francese alla sua eroina.

Le gambe accavallate, la sigaretta e la cravatta sono tutti elementi che non si ritrovano in nessuno dei personaggi femminili dell'opera letteraria tra i quali sono disperse le qualità proprie dell'essere *garçonne*.

Il film sembra in qualche modo registrare e raffigurare la ricezione sociale del testo letterario. Così il patrimonio segnico, chiamato dall'autore francese a costituire quell'assemblaggio di attributi che identificano, caratterizzandola, la figura e forma di vita descritta nel racconto, sembra trovare facilmente il suo corrispettivo all'interno della società, tanto che tale schema di rappresentazione, che consente di costruire l'essere e l'apparire del soggetto *garçonne*, inizia addirittura ad essere adattato, declinato in modo flessibile. Al nucleo invariante che ne garantisce la coerenza comunicativa viene infatti affiancata una serie di tratti variabili che partecipano anch'essi a quel processo di caratterizzazione e di tipificazione che porta al costituirsi di questa nuova identità visiva quale progetto, quale insieme cioè di informazioni, di disposizioni, presentate in modo tale da permettere un riconoscimento facile e non contraddittorio di valori ben definiti. Anzi, nel caso specifico, le gambe accavallate, la sigaretta e persino la cravatta, pur non essendo elementi distintivi della *garçonne* antonomastica, assurgono a vere e proprie marche identitarie, venendo inglobati in quel nodo invariante che permette al soggetto dell'enunciazione di venir identificato. Certo la Monique di Margueritte fuma, ma l'oppio e, di conseguenza, utilizza la pipa. Non viene mai descritta né con la sigaretta in



img. 5

La Garçonne, film di Armand Du Plessy, 1923.



img. 6

La Garçonne, film di Armand Du Plessy, 1923.

mano, né tanto meno con indosso una cravatta o seduta con le gambe incrociate. Ciò che è interessante quindi è scorgere, dietro questi nuovi attributi, il profilarsi di uno stile di vita considerato effettivamente originale e inedito, che necessita di essere definito e per questo viene individuato visivamente attraverso gesti e comportamenti precisi, la cui portata semantica risulta spesso condensata anche solo dall'introduzione di un elemento inconsueto e allo stesso tempo innovativo nel codice vestimentario tradizionale.

Se l'accavallamento delle gambe, in quanto pratica significativa — parlando cioè di come l'uomo si comporta e significa per sé e per gli altri —, può essere associato all'esternazione del raggiungimento di una certa comodità e funzionalità nell'abbigliamento della donna, che le permette una maggiore libertà nei movimenti non costringendo più il corpo in pose e posture forzate, può rimandare anche al conseguente riconoscimento dell'anatomia femminile¹⁴³. Incrociando le gambe, la donna rivela il vero articolarsi del proprio corpo, ponendo l'accento su una nuova parte di sé senza per forza scoprirla. L'adozione, prima dei pantaloni — che nel loro aderire all'anatomia umana la reiterano, acquisendo così funzione anaforica — e della gonna sopra il ginocchio, e poi della minigonna — che denuda completamente la fisionomia femminile —, porterà certo ad una ulteriore enfaticizzazione delle gambe. Ma già l'accavallarle, seppure sotto una gonna lunga — che inizia però già a spogliare le caviglie — significa in qualche modo mostrarle. La gonna, soprattutto quando lunga, sembra infatti negare ciò che copre, divenendo una sorta di protesi, di prolungamento del busto (in modo particolare nel caso dei vestiti costituiti da un capo unico o dei completi in cui la maglia arriva all'altezza delle anche abolendo così il giro vita). In realtà questo suo carattere ellittico, di *eliminazione* cioè di alcune parti del corpo, può essere in qualche modo paragonato alla forma retorica della litote: la gonna, che se alzata può svelare, in realtà, nell'attenuare il suo portato semantico, ovvero la struttura anatomica, non fa altro che richiedere una integrazione di senso. Così, esibire delle gambe incrociate, seppur sotto una lunga veste la cui foggia permette comunque di notare la particolare postura, significa voler agevolare — attraverso la posizione del ginocchio che, sovrapposto

¹⁴³ Parlando infatti dello stile *à la garçonne*, caratterizzato da gonne e abiti il cui orlo tende a salire, accorciandosi fino anche all'altezza di metà polpaccio, Margarete Braun-Ronsdorf, nella sua attenta analisi sulle trasformazioni all'interno del sistema moda succedutesi dalla fine del XVIII secolo ai primi tre decenni del XX, portata avanti in *Des merveilleuses aux garconnes : histoire de l'elegance en Europe de 1789 a 1929*, sottolinea come «c'est ainsi que, pour la première fois aussi, les jambes féminines se dévoilent jusqu'au genou et font l'objet de soins nouveaux dans le domaine de la mode». In questo modo l'autrice evidenzia come i cambiamenti all'interno del dominio moda si riflettano su una differente percezione del corpo rivestito, in questo caso della donna.

all'altro, assume la funzione di operatore deittico, di indicatore semiotico, catturando l'attenzione di chi osserva sul 'gesto', inteso quale movimento semanticamente forte, degli arti inferiori — quell'aggiunta, quel sovrappiù di senso che permette di riconoscere il vero articolarsi del corpo femminile.

Come l'accavallare le gambe, anche il fumare la sigaretta e l'indossare la cravatta assumono ovviamente una pregnanza particolare nel loro imporsi quali attributi fondanti l'identità visiva della *garçonne*.

Di primo acchito questi ultimi due comportamenti sono facilmente attribuibili a ciò che, almeno nei primi tre decenni del Novecento, afferisce convenzionalmente all'uomo.

Nel riconoscere tali gesti come essenzialmente maschili bisogna, però, dimostrare una certa attenzione perché più che puramente maschili, anch'essi sembrano distinguersi per essere ancora non del tutto femminili e porsi così in una zona intermedia, di passaggio, che lascia intravedere i germi di una nuova concezione della femminilità.

Già a metà del XIX secolo in Europa inizia un vero e proprio consumo di massa delle sigarette — con la loro messa in vendita e con l'apertura delle prime manifatture —, e il fumarle da parte delle donne diviene una dimostrazione, non verbale, di emancipazione e rientra in quell'immaginario orientalista della perdizione e della lascivia caro a molti pittori. L'immagine di 'fumatrice con sigaretta' compare quindi ben prima che la *garçonne* si appropri dell'abitudine e della gestualità ad essa correlata. Oltre che nei quadri, in cui evidente è la funzione esotizzante ed erotizzante della sigaretta in mani femminili — per cui la donna che fuma, poco importa se sigarette, pipe o narghilè, è spesso schiava, appartenente a culture altre, ovviamente legate ad un Oriente approssimativo, ma comunque lascivo, o (anche quando lontana da un esplicito richiamo orientaleggiante e orientalista) viene comunque rappresentata con quella «rassegnazione di fatalismo orientale» di baudelairiana memoria¹⁴⁴ —, e nelle illustrazioni satiriche che

¹⁴⁴ Nel suo *Le Peintre de la Vie Moderne*, Baudelaire, nella parte dedicata a *Les femme et les filles*, descrive la bellezza equivoca delle *mondane* che attraversano le notti parigine con la loro eleganza provocante e barbarica. Allo scalino più basso della galleria umana che lo scrittore francese ritrae, si ritrovano quelle «esclaves qui sont confinées dans ces bouges, souvent décorés comme des cafés» spesso «prostrées dans des attitudes désespérées d'ennui, dans des indolences d'estaminet, d'un cynisme masculin, fumant des cigarettes pour tuer le temps, avec la résignation du fatalisme oriental (...)». La sigaretta tenuta tra dita femminili diviene così caratteristica della «femme errante, de la femme révoltée», seppur dell'esemplare più infimo di questo «type» femminile. E pur andando a indicare lo stato esistenziale intriso di inedia e scioperataggine tipico delle grandi città europee («de la vie de Londres et de la vie de Paris»), continua a mantenere un esplicito richiamo ad un mondo altro, barbarico, «oriental». Così, da una parte il tema della 'donna con sigaretta' si ritroverà in dipinti quali *Femme du Caire* (1882) di Jean-Léon Gérôme, *Rêverie* (1890 c.a.) di Ferdinand-Max Bredt, *L'Esclave Blanche* (1888) di Jean Lecomte du Nouy, o ancora nel più tardo *La Blanche et la Noire* (1913) di Felix Vallotton in cui espliciti

prendono di mira i gruppi femministi¹⁴⁵, questo che diventa un vero motivo iconografico compare abbastanza presto anche nella pubblicità, come dimostrano i celebri manifesti realizzati già a fine '800 dall'artista Alphonse Mucha per la carta à cigarette «Job»¹⁴⁶, o quelli di poco successivi che sponsorizzano le sigarette «Saphir» e «Aldi».

Così come il gesto che accompagna il fumare sigarette non può essere considerato solo come appropriazione *ex novo* di un'attitudine tipicamente maschile, ma deve essere necessariamente messo in correlazione anche con la rappresentazione, già al tempo ampiamente diffusa, della donna ritratta nel compierlo — e quindi, ancora una volta, sia con quell'idea della dissolutezza identificata da una parte con la femminilità e dall'altra con l'Oriente, tipica di un certo gusto orientalista ed esotista, sia con l'immagine della *femme emancipée* —, anche l'introduzione della cravatta nell'abbigliamento femminile va problematizzata e non semplicemente assunta quale mera adozione di un capo di vestiario tipicamente da uomo.

Dallo *jabot* di pizzo, che, predecessore della cravatta, entra a far parte della moda da donna nel tardo Ottocento, alla cravatta vera e propria il passo non è poi così lungo, anche se, in realtà, pur venendo oggi considerata quale capo indossabile da entrambi i sessi rimarrà ancorata più stabilmente al codice vestimentario dell'uomo.

Negli anni '20, però, una donna con la cravatta non si appropria solo di un indumento accessorio maschile, ma va oltre, ricollegandosi, da una parte allo 'stile alternativo' adottato da alcune femministe già a partire dalla seconda metà del XIX secolo, e dall'altra a un certo tipo di dandismo, quello femminile, del primo Novecento per il quale l'indossare abiti direttamente presi in prestito dall'abbigliamento da uomo era indice del proprio essere intellettuali e artiste. Del resto, l'abito per il *dandy* possiede una sorta di aura che ne testimonia l'artisticità e l'originalità.

sono i riferimenti all'alterità di un Oriente più immaginario che reale, di cui si sottolinea la lascivia e la licenziosità, dall'altra in immagini quali *La Femme à la cigarette* (1905-1903) di Kees Van Dongen, in cui sembra riecheggiare quella «beauté qui lui vient du Mal, toujours dénuée de spiritualité, mais quelquefois teintée d'une fatigue qui joue la mélancolie» quegli occhi «vernissés à l'eau-de-vie» della *filles beaudelairiana* (Charles Baudelaire, *Constantin Guys, le Peintre de la Vie Moderne*, Editions la Palatine, Ginevra, 1943).

¹⁴⁵ Famose sono le illustrazioni satiriche realizzate da Edouard de Beaumont, nel 1848, per “Le Charivari” e intitolate *Les Vesuviennes*, nelle quali l'artista ironizza sui gruppi femministi del periodo.

¹⁴⁶ La massiccia campagna pubblicitaria intrapresa dalla «Job» tra fine Ottocento e inizi Novecento è estremamente interessante per quanto riguarda il tema della donna con sigaretta. In tutti i manifesti, molti dei quali realizzati dall'artista ceco Mucha, esponente di spicco dell'Art Nouveau, compare un'immagine femminile che tiene tra le dita una sigaretta e, a volte, anche il pacchetto del «papier à cigarette Job» pubblicizzato. In tutti, più o meno esplicito, più o meno evidente, compare l'elemento orientalista. Che sia nel fermaglio della fanciulla, nella decorazione della cornice o nei lineamenti della giovane, il riferimento all'idea di un Oriente seducente, vizioso e lascivo è sempre presente.

Il *dandy* infatti fa della cura della propria *toilette* un vero e proprio culto del sé considerando il vestito indissociabile dalla propria persona, dalla propria identità. Bellezza e apparenza diventano così sinonimi, attribuendo valore di unicità, di originalità all'uomo — o alla donna — che si comportano e si vestono da *dandy*.

Nella foto tratta dal film, la *garçonne* inoltre indossa una cravatta nera su una maglia evidentemente da donna, il cui colletto non sembra ingessare il *decolletè* femminile come accade per il busto maschile. La cravatta limita la scollatura, ma non cela il collo e anzi sembra rimarcarlo — anche grazie alla blusa che non si chiude del tutto ma lo lascia scoperto —, discostandosi così da quel «nodo da impiccato»¹⁴⁷ tanto criticato dai futuristi che nasconde la gola serrandola come in una morsa.

Ecco allora che, tanto la sigaretta tra le dita quanto la cravatta, intesi quali nuovi attributi introdotti per definire il tipo della *garçonne*, nel loro proporsi come tratti non più esclusivamente maschili, né però ancora del tutto congrui al dominio femminile, partecipano di quella liminalità che, come si è visto, si pone quale caratteristica fondante il nuovo soggetto sociale. Persino l'accavallare le gambe, nel suo essere considerato non sempre opportuno, così per l'uomo come per la donna — per il suo venir spesso rapportato ad una certa licenziosità, ad una eccessiva rilassatezza¹⁴⁸ —, e quindi

¹⁴⁷ Renato Di Bosso e Ignazio Scurto teorizzano infatti, nel *Manifesto della cravatta futurista*, datato 1933, la necessità di sostituire la cravatta passatista, oramai considerata ridicola, tipica dei «giovinotti [...] incravattati come diplomatici o come notai accidiosi», con l'«anticravatta» futurista «di metallo leggerissimo lucente e duraturo».

¹⁴⁸ Interessante è la lettura che di tale gesto dà Claudio Franzoni nel suo *Corpo e immagini. L'apparente ambiguità del gesto*. L'autore ricostruisce la storia di questo atteggiamento, sottolineando come sin dall'antichità questo fosse passibile di differenti interpretazioni, dal significare abbandono e mollezza, all'indicare il lutto, dal sottolineare un atto riflessivo e meditativo, al denunciare una profonda doppiezza d'animo. Ciò che è significativo è che donne ritratte con le gambe incrociate si ritrovano già in alcuni antichi vasi greci e anche nel loro caso, come in quello degli uomini rappresentati nella medesima posizione, il significato fluttua tra accezioni negative ed altre positive. L'autore dimostra così come sia difficile tradurre, in immagini come in parole, la complessità della sfera gestuale, poiché per poter dare un'interpretazione univoca di una postura bisognerebbe prendere in esame non solo la posizione di una parte anatomica, come le gambe incrociate, ma l'atteggiamento assunto dal corpo nella sua interezza, compresa forse, la gestualità facciale, ovvero l'espressione del volto. In questo suo assumere sfumature semantiche tanto negative quanto positive si ritrova l'oscillare del gesto tra il suo essere né opportuno e né inopportuno. Certo è che l'assunzione delle gambe incrociate — intese quali indicatori dell'articolarsi del corpo femminile e, di conseguenza, rivelatori della femminilità (una femminilità però che si sta costruendo, formando) —, come tratto distintivo della *garçonne* risulta estremamente interessante in quel processo di grammaticalizzazione, di proposizione cioè di un nuovo codice di norme, segnato proprio dal nuovo tipo sociale. Basti pensare che oggi il gesto è entrato talmente nel paradigma comportamentale femminile che fa scalpore la donna che non lo compie (il "The Washington Post", con un articolo di Robin Ghivan datato 23 maggio 2010, ha scagliato pesanti critiche verso Elena Kagan che, deputata del Presidente Barack Obama alla Supreme Court, viene aspramente giudicata per il suo stile vestimentario e comportamentale considerato spudoratamente scialbo e non ortodosso. In particolar modo, la giurista americana viene criticata poiché «She doesn't appear to ever cross her legs» e proprio per tale motivo «Her posture stands out because for so many women, when they sit, they cross» e, ancor più

ponendosi tra ciò che non è né del tutto conveniente né completamente sconveniente, si propone in una zona intermedia identificando bene quello specifico soggetto sociale ed epocale, ibrido e transizionale che è la *garçonne*.

Nel momento in cui, però, tale gesto viene non solo liberamente proposto in pubblico, tentando così di affrancarlo dal suo lato sconveniente, inopportuno, ma è addirittura acquisito quale comportamento peculiare atto ad identificare un altrettanto preciso tipo sociale, esso si inserisce in quel codice di prescrizioni che definiscono l'essere e l'apparire della *garçonne*. E proprio in questo suo assurgere a marca identitaria — che è tale nel momento in cui la sua funzione di contrassegnare, di distinguere l'identità viene riconosciuta da altri — diviene postura *provocante ed eccitante*, ovvero che *invita* a conoscere e a riconoscere, *esaltandone* le qualità, il soggetto dell'enunciazione, ovvero colui che realizza il gesto. Quando poi a compierlo è una donna, l'accavallare le gambe, svelando o anche solo alludendo all'articolarsi del corpo, nel suo proporsi come invito diviene atto persino *osé*, soprattutto se colei che fa propria questa postura, la accompagna con il fumare una sigaretta e con l'indossare la cravatta. Se, prese una ad una, queste tre nuove consuetudini si rivelano essere non poi così radicalmente estranee al dominio femminile del periodo, è però venendo riunite insieme nello stesso paradigma comportamentale e ritrovandosi ad individuare un preciso tipo sociale ed epocale che accentuano, rimarcandola, tutta la loro liminalità e, di conseguenza, tutta quella ambiguità caratteristica di qualsiasi soggetto transizionale.

Non è quindi un caso che queste nuove attitudini — posturali, comportamentali e vestimentarie —, già di per sé *poco opportune* pur non del tutto sconvenienti, vadano a costituire materiale per il patrimonio segnico della *garçonne* che, nel suo istituire un diverso paradigma normativo, nel suo porsi tra la grammaticalizzazione di nuove regole e la violazione di norme oramai vetuste, si rivela come soggetto che, di per se stesso, *osa* oltrepassare i limiti delle convenzioni esteriori, proponendone altre.

significativamente, «Her body language will not be bullied into conformity». Ovviamente l'attacco è fazioso ed ha evidenti fini politici, ma è comunque significativo che come strategia per colpire l'avversario, si ricorra ad una attenta analisi della sua gestualità e del suo abbigliamento. E come emerga che la non conformità a quello che oggi è considerato opportunamente femminile si espliciti proprio con il non incrociare le gambe). Numerose sono infatti le icone femminili diventate tali proprio per il loro seducente accavallare le gambe. Il gesto, prima caratterizzato da una valenza tanto positiva quanto negativa assurge a segno indiscusso di femminilità, tanto da continuare ad essere sconveniente nei luoghi pubblici in cui è preferibile attenuare qualsiasi tratto anatomico e comportamentale che espliciti la sessualità e la sensualità, come ad esempio gli edifici di culto (riprendendo una consuetudine entrata in voga ancor prima del medioevo in ambito cristiano).

2.3. Dal cinema alle illustrazioni di Kees Van Dongen. Una silhouette sempre più à la mode

Oltre al film, che, venendo interdetto, non influisce sull'immaginario collettivo nella definizione del tipo della *garçonne*, Margueritte e i suoi editori promuovono la diffusione della nuova figura femminile — e contemporaneamente del romanzo che ne suggella carattere, nome e fortuna — editando, a tre anni dalla prima pubblicazione, la versione *de luxe* del racconto e affidando l'illustrazione del volume all'artista olandese Kees Van Dongen che realizza le ventotto tavole che corredano il testo con la tecnica del *pochoir*.

Un procedimento questo che ha grande diffusione nei primi tre decenni del XX secolo sia nella grafica, sia nelle arti visive, sia nella moda, giacché viene adottato nell'illustrare libri e riviste, nella stampa di stoffe e persino all'interno del processo di realizzazione di opere più prettamente pittoriche. Sorta di vero e proprio *stencil*, questo sistema — che consentiva di dipingere in serie disegni già stampati mediante "mascherine", ovvero lamine sottili di zinco con parti ritagliate in corrispondenza delle zone che sarebbero poi state colorate a mano —, introdotto da Braque nel 1911 nel suo *Le Portugais*, viene infatti adottato soprattutto dai cubisti per la realizzazione di quelle lettere e di quei numeri che riproducono caratteri tipografici¹⁴⁹.

Il metodo, che raggiunge un alto grado di perfezionamento soprattutto nell'arte giapponese di stampa su tessuti — nonostante venisse usato anche per altri tipi di decorazioni —, in Europa trova uno dei suoi maggiori interpreti in Jean Sauté, che lavora anche per lo stesso Kees Van Dongen e che nel 1925 dedica a questo procedimento un vero e proprio trattato, il *Traité d'enluminure d'art au pochoir*, nel quale elargisce i suoi precetti per sfruttarne al meglio le potenzialità.

Proprio per il suo diretto legame con certa cultura orientale — e in particolare per la bidimensionalità delle illustrazioni eseguite con tale procedimento che rimanda alle stampe giapponesi, all'epoca tanto in voga —, il *pochoir* si inserisce bene in quel gusto orientalista ed esotista caratteristico dell'Art Nouveau e dell'Art Decò — benché si ritrovi già in gran parte dell'arte del XIX secolo —, incuriosendo numerosi artisti; basti pensare che, oltre a Braque, se ne avvalsero personaggi del calibro di Pablo Picasso, di Sonia Delaunay, di Gino Severini e di Giacomo Balla, per citarne solo alcuni.

¹⁴⁹ Michel Hoog, *Le Cubisme et les problèmes de la couleur*, in *Le Cubisme. Actes du 1er colloque d'histoire de l'art contemporain*, Saint Étienne, Centre Interdisciplinaire d'Études et de Recherche sur l'art contemporain, 1979.

Van Dongen si affida così al *pochoir* per realizzare i disegni per *La Garçonne*. Una scelta che, oltre che con l'ampia diffusione di questo metodo effettivamente assai utilizzato nelle illustrazioni per libri, ha sicuramente a che vedere con le sue peculiarità stilistiche e con il suo stretto rapporto con la grafica pubblicitaria del periodo — e con le raffigurazioni di moda in particolare.

Considerato, infatti, il 'ritrattista' per antonomasia della mondanità de *les années folles* — tanto che il critico d'arte Maurice Raynal definisce la sua «l'illustration la plus brillante d'une certaine société et une date dans l'évolution de la mode»¹⁵⁰ —, l'artista olandese appare profondamente influenzato e affascinato da tutto ciò che concerne la moda del suo tempo — tanto da iniziare a lavorare in quegli stessi anni in qualità di illustratore per una rivista come "Vogue", la cui prima edizione francese è del 1920 —, oltre che da quel gusto orientalista che la bidimensionalità delle stampe à *pochoir* evoca. Non a caso, già nel 1918 Guillaume Apollinaire, nella prefazione al catalogo redatto in occasione dell'esposizione *Oeuvres de Van Dongen*, realizzata presso la galleria "Paul-Guillaume", sottolinea come l'artista abbia «un sentiment personnel et violent de l'orientalisme»¹⁵¹.

Il pittore ricorre al procedimento del *pochoir* anche per la riproduzione dei disegni eseguiti per la versione, tradotta da Joseph Charles Mardrus nel 1918, di *Hassan Badreddine el Bassaraoui: conte des 1001 nuits* e per quella delle illustrazioni realizzate nel 1920 per *Les Plus Beaux Contes de Kipling* dove l'orientalismo è motivato dai contenuti stessi trattati nei due testi.

I riferimenti a terre altre e lontane che caratterizzano entrambe le opere letterarie, nonché, nel caso del racconto de *Le Mille e una Notte*, l'interpretazione dell'Oriente quale luogo della lascivia e della lussuria data dalla versione di Mardrus¹⁵², avvalorano ancor più, come nel successivo caso de *La Garçonne*, l'adozione di questa tecnica di stampa che, tanto in voga in quegli anni, con i netti contorni neri delle figure e la stesura

¹⁵⁰ Maurice Raynal, *Anthologie de la peinture en France de 1906 à nos jours*, Editions Montaigne, Parigi, 1927.

¹⁵¹ Testo riprodotto in, Maïthé Vallès-Bled, *Van Dongen: du Nord et du Sud*, Mazzetta, Milano, 2004, p. 259-260.

¹⁵² Tale traduzione del *Les Mils et une nuit* si caratterizza infatti per un'intima simbiosi tra la cultura della *Belle Epoque* e l'esuberante orientalismo del traduttore, connubio questo che crea, stando al giudizio di Borges, la ricchezza del testo. La versione di Mardrus, come anche quella di Burton e di Galland, si può concepire, come sottolinea lo scrittore argentino, solo se si considera quale frutto di un'ampia, precedente, «*litteratura*» [in corsivo nell'originale]. «En los risueños parrafos de Mardrus conviven *Salammbô* y Lafontaine, el *Manequí de Mimbre* y el *ballet ruso*» ed è proprio tale connubio a rendere «creadora y feliz» l'infedeltà di questa traduzione (Jorge Luis Borges, "Los traductores de las Mil y Una Noches", in *Historia de la eternidad*, Emecé, Buenos Aires, 1989).

piatta, anche se non sempre uniforme, del colore, si presta bene a rendere le atmosfere esotiche e orientaleggianti dei due testi.

Certo, nelle illustrazioni de *La Garçonne*, gli elementi orientalisti sono ridotti e riguardano quasi esclusivamente la tecnica utilizzata, nonostante in una delle tavole Van Dongen rappresenti due figure femminili, una seduta con gli occhi spalancati e l'altra sdraiata dormiente, che giacciono a terra vestite con dei kimono (img. 7). È ovviamente la raffigurazione della scena in cui Monique si trova a casa di Anika Gobrony a fumare oppio. E qui, come nel romanzo — in cui effettivamente si rimarca come le due giovani indossino tale abito —, l'attributo, questa volta più esotico che non prettamente orientaleggiante e orientalista — accentuato nel disegno dalla stampa con ideogrammi appesa alla parete —, vuole sottolineare l'atmosfera di perdizione e di corruzione che avvolge la protagonista e l'amica.

In questo caso il riferimento ad uno specifico passo del romanzo appare evidente, ma ciò non vale per tutte le altre illustrazioni. Se in alcune di esse si è di fronte ad una vera e propria trasposizione, di una traduzione visiva di precisi avvenimenti narrati nell'opera marguerittiana, in altre invece si hanno solo dei semplici rinvii che evocano scene o atmosfere del racconto.

La sequenza delle immagini estrapolata dal testo quindi non permette di ricostruire fedelmente la storia. Anzi, le illustrazioni accentuano alcuni particolari del romanzo tralasciandone altri e contribuendo così in parte a quella lettura fuorviante data spesso dalla critica.

In effetti Van Dongen sembra voler dare alle relazioni che Monique intrattiene con gli altri personaggi femminili — sia che si tratti di relazioni amicali come nel caso di Anika, sia sentimentali come con Niquette, o ancora erotiche come con Elisabeth¹⁵³, amica d'infanzia omosessuale (che però si nasconde dietro l'ipocrisia del *demi-monde* borghese, conducendo una vita che ben rientra, almeno apparentemente, nei canoni

¹⁵³ La figura di Elisabeth Meere, detta Zabeth, compare in due fasi differenti del racconto. Una prima volta, all'inizio, quando Margueritte racconta, attraverso dei brevi *flashbacks*, l'infanzia di Monique, e una seconda volta, al momento della serata che si concluderà in una casa chiusa — di cui l'autore descrive soprattutto lo stile orientaleggiante. In entrambi gli episodi lo scrittore pone l'accento sulla ambigua sessualità di Zabeth e lo fa ripetendo praticamente la medesima scena. La giovane, seppur in differenti età, tenta infatti in entrambi i casi di sfiorare il seno della protagonista che si ritrae tutte e due le volte, almeno inizialmente. Nel passo in cui viene descritta la notte trascorsa «au clac (...) au bordel, enfin (...)», cederà infatti «avec résignation» all'«irrésistible désir» dell'amica. Lo scrittore però sembra volersi soffermare, non tanto sull'importanza della natura omosessuale del rapporto saffico vissuto da Monique, quanto piuttosto sulla carnalità che caratterizza la giovane, sulla sua presa di coscienza — attraverso rapporti con lo stesso e con l'altro sesso — del proprio essere corpo e del proprio essere anche carne.



img. 7

Kees Van Dongen, illustrazione n. 21 tratta dal romanzo *La Garçonne* di Victor Margueritte, 1925, *pochoir*.

imposti dalla società) e con la quale la protagonista, seppure a malincuore, avrà uno scambio di affettuosità per niente sottinteso nel testo marguerittiano — una grande visibilità, scegliendo di illustrare diverse tavole con soggetti femminili che occupano la posizione di primo piano. Questo però non significa che l'artista voglia porre l'accento sui rapporti saffici ai quali Margueritte allude più o meno esplicitamente nel suo racconto¹⁵⁴.

Del resto anche nel testo letterario il riferimento all'omosessualità— di Zabeth come anche di altri personaggi minori (Hélène Suze, che figura tra la compagnia di persone che frequenta Monique nella sua fase di maggior perdizione, e il già citato Cecil Meere) — non viene utilizzato dall'autore quale tratto distintivo della sua eroina, quanto piuttosto per amplificare le atmosfere lascive che si susseguono nel romanzo e per esaltare quell'erotismo inteso quale mera acquisizione del piacere, lontana da qualsiasi logica della procreazione, che trova ampio spazio nel testo.

Inoltre, sia Zabeth sia Hélène Suze non sono tra quelle figure femminili connotate da alcuni dei tratti specifici dell'essere *garçonne*, anzi, sembrano essere notevolmente lontane dal nuovo tipo sociale ed epocale incarnato da Monique e appaiono piuttosto rappresentare quell'ipocrisia che pare corrompere tutta l'alta borghesia parigina e che lo scrittore dipinge con quella fedeltà e con quel crudo realismo che ogni '*peintre des mœurs*' che si rispetti dovrebbe ostentare.

Più che una caratteristica distintiva della *garçonne*, così come finirà con l'essere più avanti, quando il termine sarà adottato per designare un preciso ruolo di genere — venendo utilizzato dalla letteratura critica per indicare esempi di travestitismo femminile dei primi quattro decenni del XX secolo —, l'omosessualità sembra quindi servire a

¹⁵⁴ Julia Drost teorizza invece che il pittore olandese dia maggior risalto alle relazioni omosessuali di Monique rispetto ai rapporti che la protagonista intrattiene con gli uomini. Se effettivamente le illustrazioni nelle quali vengono ritratte coppie femminili sono diverse — in tutto sette, contando anche quella in cui la giovane viene ritratta con la madre e che rappresenterebbe lo scambio dialettico tra le due donne all'indomani della scoperta da parte dell'eroina di essere stata tradita dal suo futuro sposo, Lucien Vigneret, e quindi di poco successivo anche alla notte passata con lo sconosciuto (scena anch'essa rappresentata da Van Dongen —, è però vero che altrettante tavole — o meglio nove — hanno come soggetto la fanciulla con degli uomini. Sia in un caso come nell'altro i rinvii ai rapporti sentimentali, nonché sessuali, di Monique non sono sempre del tutto espliciti. Anzi, spesso solo dopo aver letto la storia — o nel mentre della lettura — le scene rappresentate vedono arricchire la propria portata semantica e possono essere interpretate come espliciti rimandi alle relazioni più o meno erotiche della protagonista. Così, ad esempio, il *pochoir* in cui viene illustrata la cena della giovane con la sua amica Zabeth e che effettivamente non raffigura altro se non due fanciulle *à la mode* sedute ad un tavolino mentre sorseggiano una bevanda, può essere annoverato tra i disegni in cui vengono descritti i rapporti saffici di Monique solo se, conoscendo la narrazione, si sa che l'incontro è il preludio di ben altri *rendez-vous*, quelli cioè che avverranno nella casa chiusa.

Margueritte per rappresentare sì la lascivia dei costumi dell'epoca, ma soprattutto per dare corpo a quelle personificazioni di 'macchine celibi' che si susseguono in tutto il racconto e alle quali è affidato il compito di rappresentare la già citata forma malthusiana dell'erotismo¹⁵⁵.

Se nel romanzo l'omosessualità maschile e femminile ha quindi tale funzione, nelle illustrazioni di Kees Van Dongen i riferimenti che rinviano o sembrano rinviare a relazioni saffiche appaiono tesi a descrivere visivamente la nuova figura del corpo delineata dalla *garçonne*.

Le immagini in cui appare evidente la volontà di rappresentare la carica erotica tra le donne raffigurate sono tre. Nelle altre tavole in cui compaiono coppie di *silhouettes* femminili, queste hanno come unica peculiarità quella di occupare un ruolo centrale nella scena descritta. Così che, se le illustrazioni venissero osservate e fruite indipendentemente dal racconto — cosa che per altro avvenne già nel 1925 con la prima esposizione delle tavole, raccolte in un catalogo a sé stante¹⁵⁶ —, i rinvii ad un erotismo omosessuale sarebbero attenuati se non addirittura completamente rimossi. In ogni caso, Van Dongen sceglie di illustrare sia la scena del tango tra Niquette e Monique, sia l'incontro tra la protagonista e la sua amica d'infanzia Zabeth. Nel terzo dei *pochoir* (img. 8) in cui è evidente la volontà di ritrarre la tensione erotica tra donne, non si ha un richiamo esplicito ad un preciso passo dell'opera marguerittiana — per di più anche nella sequenzialità delle tavole questa appare in una posizione poco consona e poco fedele allo sviluppo della narrazione ritrovandosi alla fine del romanzo, quando cioè Monique inizia la sua storia d'amore con George Blanchet. Due longilinee *silhouettes* femminili, eseguite con tratti rapidi e sintetici, appaiono in piedi, nude, con i volti nascosti sotto quello che potrebbe essere un lenzuolo bianco, mentre si tengono per mano. Lo sfondo, piatto e di un grigio la cui intensità va degradando dall'alto verso il basso e da sinistra verso destra, dà ancor più risalto al bianco del telo sotto il quale compaiono i busti delle due donne, delle quali si scorgono le curve dei seni minuti e i lunghi e sottili arti inferiori e superiori. Nonostante la composizione sia sostanzialmente piatta, senza chiaroscuri, i corpi primeggiano sullo sfondo e sul lenzuolo per la stesura del colore che riempie le figure eseguite *au pochoir* rappresentando l'epidermide e accennando, grazie ad una non uniformità nella applicazione — per cui vi sono zone in

¹⁵⁵ Vedi nota n. 12.

¹⁵⁶ L'opera, stampata in cinquecento esemplari venne commissionata dalla Cité des Livres per una mostra che inaugurò il 15 dicembre e che chiuse dopo un mese.



img. 8

Kees Van Dongen, illustrazione n. 28 tratta dal romanzo *La Garçonne* di Victor Margueritte, 1925, *pochoir*.

cui l'acquerello è più diluito e altre in cui lo è meno —, ad una certa volumetria. Le figure vengono poi evidenziate da una sorta di aura celeste che ne irradia i contorni proiettandosi sul bianco del telo come fosse un'ombra e accentuando così quell'accento seppur minimo ad una resa volumetrica dei corpi. Seguendo poi il perimetro nero delle *silhouettes* anche al di fuori del lenzuolo, l'aura si sovrappone al grigio dello sfondo, proiettando così ancor più in primo piano le due raffigurazioni femminili.

In quasi tutte le ventotto illustrazioni Van Dongen enfatizza le figure che rappresenta amplificandone i contorni stampati con la tecnica del *pochoir*. E lo fa o attraverso l'uso del colore ad acquerello o attraverso il tratto nero del procedimento di stampa che, emancipandosi dal tracciare semplicemente il profilo delle *silhouettes*, diviene una sorta di ombra che le circonda e le staglia dallo sfondo.

La ripetizione enfatica e anaforica delle sagome, retaggio del periodo *fauve* dell'artista, serve da una parte a veicolare lo sguardo dell'osservatore su determinati personaggi, dall'altra a descrivere la figura in un determinato ambiente, accennato il più delle volte da pochi elementi, anch'essi raffigurati attraverso tratti rapidi e sintetici, che campeggiano su uno sfondo o completamente bianco o in cui vengono comunque lasciate ampie zone acromatiche, che cioè non vengono riempite con il colore una volta eseguita la stampa del disegno.

Così si avranno immagini in cui le figure si stagliano su uno sfondo piatto e pressoché neutro, dove solo alcuni particolari lo arricchiscono, connotandolo, e altre in cui invece la descrizione della scena si avvale di più dettagli, facilitando l'eventuale riconoscimento di passi specifici del racconto.

Nell'illustrazione che introduce al libro (img. 9) ad esempio — e che non si riferisce a nessun episodio in particolare raccontato nel testo — una donna dal profilo longilineo è ritratta con in capo un cappello, con al collo una sciarpa, e con indosso un abito la cui trasparenza lascia intravedere la nudità del corpo. Accanto alla giovane vi è raffigurato un cane, mentre poco più in alto della sua testa, due gabbiani, che, insieme al *foulard* disegnato come se svolazzasse al vento, e al colore azzurro che evoca il cielo e ripete i contorni di tutte le figure riunendole insieme tra loro, alludono ad uno spazio esterno.

Nella tavola in cui sono rappresentate due donne che ballano (img. 10) — la trasposizione cioè della scena del tango tra Niquette e Monique —, pur essendoci anche in questo caso pochi elementi che connotano la scena — degli uomini in secondo piano, due in piedi e altri due seduti ad un tavolino sul quale campeggia una bottiglia di vino riposta in un



img. 9

Kees Van Dongen, illustrazione n. 1 tratta dal romanzo *La Garçonne* di Victor Margueritte, 1925, *pochoir*.



img. 10

Kees Van Dongen, illustrazione n. 12 tratta dal romanzo *La Garçonne* di Victor Margueritte, 1925, *pochoir*.

cestello, uno tra i pochi dettagli ad essere colorato — la pesante aura nera che circonda la coppia, evidenziata dal colore rosso dell'acquerello che ne segna ulteriormente il perimetro e che sembra propagarsi agli altri personaggi ritratti, ha una funzione sostanzialmente diversa rispetto a quella *celestiale* del *pochoir* che apre la galleria di immagini che correda il romanzo. Se in quest'ultima l'azzurro che avviluppa le figure rappresentate serve, richiamando la cromia del cielo, ad inscrivere attraverso pochi attributi la scena in uno spazio aperto, nella illustrazione del ballo tra le due donne, al contrario, la sagoma scura che si irradia dai due corpi femminili viene proiettata come un'ombra, per quanto assolutamente non realistica, sullo sfondo immacolato e, così facendo, rimarca le *silhouettes* delle danzatrici che, già in primo piano e al centro della composizione, vengono ancor più esplicitamente proposte allo sguardo dell'osservatore/lettore. Inoltre, avvinte e quasi fuse nel loro abbraccio, le due giovani, condividendo anche la stessa aura, sembrano così ulteriormente congiunte. Se già le donne, distinte, una dalla succinta veste di colore nero, l'altra da una totale acromia (il contorno che ne descrive la *silhouette* non viene infatti riempito da alcun colore) che la fa apparire addirittura ignuda — spoglia com'è di alcun dettaglio —, sono cinte tra loro in una stretta presa in cui i loro *decolletés* sembrano quasi compenetrare l'uno nell'altro, l'ombra scura che si staglia tutta intorno alle loro figure, lontana dall'averne una funzione disforica, svalutativa, ne sottolinea euforicamente l'unione appassionata nella danza. A dare tale sensazione di comunione partecipa anche la quasi completa sparizione della *silhouette* di una delle due giovani dietro quella dell'altra. Se di una donna si vede l'intero corpo, avvolto nell'abito scuro, e il suo viso, pesantemente truccato — come testimoniano i cerchi rossi che marcano le gote e la bocca —, appare addirittura ritratto frontalmente, dell'altra, non connotata per nulla da alcuna sfumatura cromatica, si scorgono solo parte della corta capigliatura, della spalla e dell'anca.

Pur descrivendo anche alcune scene della prima parte del romanzo, vale a dire quelle relative alla fase precedente il divenire vera e propria *garçonne*, il pittore olandese non fa una netta distinzione tra un prima e un dopo. La figura femminile, fortemente longilinea, appare sin dall'inizio presentare alcuni di quei tratti distintivi indicati da Margueritte quali attributi salienti nella definizione del nuovo soggetto sociale ed epocale. Ecco allora che sin dalle prime tavole, come del resto emerge anche dall'analisi delle immagini fin qui condotta, Van Dongen disegna la *silhouette* della protagonista — così come quella di altri personaggi femminili del racconto che verranno da lui ritratti

(ad esempio Niquette, Zabeth e Cleo, la modista con cui Vigneret tradisce Monique) — con i fantomatici capelli corti e con gli occhi, la bocca e gli zigomi truccati, nonché con abiti che lasciano intravedere, sia attraverso le profonde scollature sia attraverso i giochi di trasparenze che vogliono ricreare, la nudità di un corpo estremamente esile, la cui femminilità è rivelata quasi esclusivamente dai seni, seppur minuti, sui quali spesso viene indicato il capezzolo. I lunghi e sottili arti inferiori e superiori sembrano poi la caratteristica principale di queste *silhouettes* femminili descritte dall'artista.

In quasi tutte le immagini il riferimento all'illustrazione di moda o comunque alla grafica pubblicitaria del tempo è chiaro e lampante, mentre in altre, in cui il tratto si fa ancora più sintetico e le figure appaiono disegnate grazie al semplice utilizzo di poche linee che profilano corpi tanto longilinei quanto sinuosi, Van Dongen sembra condensare ancor di più, lavorando quasi per sottrazione, forza di levare, gli attributi caratteristici e distintivi della nuova figura del corpo delineata dall'essere *garçonne*. Così si hanno tavole come quella in cui la protagonista — che nel corso dei diversi *pochoirs* si identifica come tale solo per la posizione quasi sempre preminente che occupa nelle composizioni e perché il ruolo assunto all'interno della scena è identificabile con alcuni passi del romanzo, più che per una continuità e una coerenza nella rappresentazione (a volte compare bionda e riccia, altre volte con i capelli lisci e *acajou*, altre volte ancora il suo profilo è così stilizzato da perdere qualsiasi riferimento fisionomico) — viene ritratta mentre guida un'automobile (img. 11), quella in cui è rappresentata, con un'altra donna — Zabeth — seduta ad un tavolino di un *café* o di un *restaurant* (img. 12), o ancora quella in cui si trova a braccetto con un'ulteriore figura femminile in un *jazz-club* (img. 13) — come lasciano presupporre il gruppo di musicisti e la coppia che balla sullo sfondo —, in cui gli echi della pubblicità del tempo sono facilmente riconoscibili. E altre tavole ancora che eludono il palese rinvio alla grafica pubblicitaria e di moda dell'epoca e si concentrano invece sulla costruzione, sulla definizione, e quindi sulla descrizione della nuova *silhouette* femminile, che non a caso, in queste illustrazioni è ritratta nella sua nudità. Ecco allora comparire il corpo nudo della *garçonne* che, sdraiata o in piedi, viene caratterizzata da lunghe e flessuose gambe, da braccia esili e da membra sinuose che sembrano spesso inarcarsi, come ben dimostra l'illustrazione (img. 14) in cui la sottile e longilinea figura femminile, realizzata con pochi e semplici tratti e nessun elemento che ne ritragga la fisionomia — solo la sessualità viene evidenziata dalle linee che descrivono il pube, i piccoli seni e il ventre —, per cui



img. 11

Kees Van Dongen, illustrazione n. 23 tratta dal romanzo *La Garçonne* di Victor Marguerite, 1925, *pochoir*.



img. 12

Kees Van Dongen, illustrazione n. 19 tratta dal romanzo *La Garçonne* di Victor Marguerite, 1925, *pochoir*.



img. 13

Kees Van Dongen, illustrazione n. 11 tratta dal romanzo *La Garçonne* di Victor Marguerite, 1925, *pochoir*.



img. 14

Kees Van Dongen, illustrazione n. 13 tratta dal romanzo *La Garçonne* di Victor Marguerite, 1925, *pochoir*.

il volto è privo di qualsiasi lineamento, viene collocata in uno spazio che compartecipa dell'essenzialità degli attributi della donna. In effetti le linee che tracciano, quasi come in uno schizzo, la parete sullo sfondo ripetono, accentuandoli, il sottile tratto che marca il lato destro del pube e la curva descritta dal corpo — spezzata solo dalla posizione delle braccia disegnate piegate dietro la nuca — quasi a voler mettere in evidenza, da una parte la femminilità — definita anche dal petto —, dall'altra proprio la posizione arcuata di quella che appare, pur nella sua sinteticità, una vera e propria effigie della *garçonne*. Più che Monique, quindi, Van Dongen ritrae la *Garçonne* antonomastica e lo fa, ricorrendo ad un tipo di illustrazione conosciuto e riconoscibile, quello della grafica pubblicitaria e di moda, che gli permette di identificare il nuovo soggetto sociale ed epocale con la *femme moderne et à la mode* — del resto è proprio nel 1925, anno dell'Exposition des Arts décoratifs, che la dicitura di *style à la garçonne* si impone nel sistema moda —, ed arrivando all'enunciazione di una nuova figura del corpo femminile, ad una nuova maniera cioè di rappresentare la donna.

2.3.1. *Le donne tout buste di Van Dongen*

Nelle illustrazioni realizzate per la versione *de luxe* del romanzo, l'artista olandese arriva quindi a delineare una *silhouette* ben precisa atta ad identificare il tipo specifico della *garçonne*. Oltre che prendere nota dei gesti e dei comportamenti attraverso i quali il pittore decide di caratterizzare i personaggi femminili che appartengono a questo nuovo *exemplaire* — per riprendere un termine marguerittiano — è estremamente significativo porre l'accento sugli attributi che li connotano da un punto di vista prettamente pittorico e visivo. È interessante sottolineare come, in questi *pochoirs*, Van Dongen ritragga quasi tutte le donne che compaiono sedute — sei volte su sette —, con le gambe accavallate, dimostrando così come tale postura venisse considerata costitutiva del paradigma comportamentale delineato dall'essere *garçonne* — avvalorando così la tesi emersa dall'analisi delle immagini tratte dal film di Du Plessy. E come quindi il neologismo, discostatosi e autonomizzatosi progressivamente dal personaggio letterario, avesse acquisito, durante il processo di fruizione e soprattutto di ricezione e di metabolizzazione sociale del testo letterario, nuovi tratti distintivi.

Quando rimane invece più fedele al racconto, il pittore descrive la *garçonne* come una giovane donna dai capelli corti che balla, che guida, che vive diverse relazioni sentimentali, che si veste alla moda sfoggiando scollati abiti da sera, e che si trucca

vistosamente occhi — per questo motivo rappresentati spesso sproporzionati rispetto all'insieme del volto e circondati marcatamente di nero —, labbra e gote. Ma ciò a cui sembra maggiormente interessato l'artista, è proprio la rappresentazione del corpo di questa nuova immagine femminile che, descritta nel racconto, egli ritrova e osserva per le strade parigine.

Lo stesso Van Dongen, qualche anno più tardi, nel 1927, nel suo libro *Van Dongen raconte ici la vie de Rembrandt et parle, à ce propos, de la Hollande, des femmes et de l'art*, edito anch'esso da Flammarion, ricorrendo a quella che si presenta come una vera dichiarazione poetica, affermerà:

«si Rembrandt avait vécu dans la Paris de nos jours, s'il avait vu les femmes qui y vivent, la rue de la Paix et ses boutiques de bijouteries, les Champs-Élysées et les Salons de couture, s'il avait vu le soir les illuminations, les music-hall, les Théâtres. S'il avait vu le Bois et ces Femmes, ces promeneurs, ces cavaliers, ces amazones, ces autos de toutes formes, il aurait supprimé ses ombres, son clair-obscur, il se serait assis sur sa Bible et il aurait peint nos courtisanes, nos poules de luxe, nos femmes, nos enfants, nos autos, notre vie trépidante»¹⁵⁷.

Certo, l'assenza, o comunque la riduzione, dell'uso delle ombre e dei chiaroscuri, che effettivamente caratterizza gran parte della produzione artistica del pittore, non può essere ricondotta esclusivamente al peso che la vita frenetica della città gioca sulla sua maniera di percepire il mondo e quindi di rappresentarlo — eliminando così tutta una altrettanto fondamentale influenza che certa pittura ha chiaramente su di lui. Ma la dichiarazione da lui fatta, dimostra come fosse attento a quei cambiamenti sociali e tecnologici — le «amazones», le «auto», «les illuminations, le music-hall» e persino i «Salons de couture» — che animano e informano quegli anni, nonché quanto li ritenesse influenti e rilevanti per il suo *modus operandi*.

Così, anche nella definizione della *silhouette* di quella che all'epoca era stata a tutti gli effetti riconosciuta, anche dalla società — entrando nel dominio della moda —, quale nuovo tipo sociale femminile, assume un ruolo importante il nuovo stile di vita

¹⁵⁷ Kees Van Dongen, *Van Dongen raconte ici la vie de Rembrandt et parle, à ce propos, de la Hollande, des femmes et de l'art*, Flammarion, Paris, 1927, p. 139.

trépidant, concitato ed eccitato de *les années folles* e nel caso specifico quello assunto — e che quindi al contempo ne definisce l'essere e l'apparire — dalla *garçonne*. Del resto, se «les habits, les oripeaux, les guenilles avec lesquels il se vêt, modifient l'homme»¹⁵⁸, allora significa che la moda non è mera *fashion in dress*, ma che è soprattutto *fashion in physique*¹⁵⁹, e ciò non può quindi non ripercuotersi sul modo di dipingere il corpo in un artista così attento ai cambiamenti di gusto e alle trasformazioni sociali come Van Dongen.

Se l'intento del pittore di rappresentare la nuova corporeità attraverso tratti specifici e caratterizzanti è evidente in quelle illustrazioni in cui la figura appare nella sua nudità, ovvero in quei *pochoirs* in cui maggiore è il grado di essenzialità e di sinteticità nell'utilizzo della linea che descrive la *silhouette*, è altrettanto vero che gli attributi distintivi che la delineano si ritrovano anche nelle altre tavole, dove però l'elemento narrativo — ciò che la *garçonne* fa e come lo fa — sembra avere il sopravvento su come è e come appare questo nuovo tipo di corpo femminile.

In ogni caso, già in questi disegni la nudità *garçonnière* si può scorgere dai vestiti che, sia per le loro scollature vertiginose sia per i loro giochi di trasparenze, lasciano intravedere la figura del corpo che si cela sotto l'abito. In realtà, però, *les guenilles*, gli indumenti, nel loro rivestire il corpo, nel loro cioè essere al contempo *vestis* e *vestigium*, lo improntano. Così quando una foggia cambia seguendo la moda, nascondendo o svelando, esaltando o castigando, parti precise del corpo, lo modifica — come afferma lo stesso Van Dongen —, alterandone la percezione.

Pertanto, quando il pittore finisce per denudare completamente la *garçonne*, il profilo della *silhouette* non appare poi tanto radicalmente diverso da quello che i vestiti a cinta bassa, tipici degli anni '20, disegnano nelle immagini in cui la donna compare abbigliata.

L'abito in cui non viene marcato il giro vita tende infatti ad appiattire le rotondità femminili che, pressoché assenti, vengono alluse nei disegni del pittore olandese dalla sinuosità delle linee — quasi a voler ricordare che quello che si sta tratteggiando è comunque un profilo di donna. Inoltre, dai vestiti fortemente scollati, sbracciati e più corti di quella che fino a poco tempo prima era la norma, spiccano con evidenza braccia, collo — quest'ultimo valorizzato ancor più dai capelli corti —, tronco e gambe, resi esili

¹⁵⁸ Ivi, p. 119.

¹⁵⁹ Cfr. Sisley Huddleston, *Modern Women in Art*, in *Articles de Paris: a book of essays*, Library of Congress, USA, 1969 (la prima edizione è del 1928).

e slanciati dalla *mode maigre*¹⁶⁰ del periodo.

Ciò emerge con chiarezza dalla totalità dei *pochoirs*. In uno dei primi però, in cui Monique è ritratta mentre un uomo le bacia la mano (img. 15), il livellamento delle forme dato dalla foggia dell'abito, che pone in risalto l'esilità della figura, è esaltato ancor più dal confronto con la *silhouette* di un'altra donna che, di spalle, è raffigurata in secondo piano mentre si allontana. Il paragone è quasi parossistico. Il corpo smilzo, longilineo, quasi diafano ed etereo della protagonista — impressioni queste rafforzate dalla pressoché totale assenza di colore che la caratterizza — viene messo a confronto con quello della donna sullo sfondo che, oltre ad essere variamente colorata, appare come suo esatto contrario, ricca com'è di forme e rotondità che ne accentuano la corpulenza fino a rendere la sua raffigurazione caricaturale¹⁶¹. La vita stretta rimarca l'ampiezza del torace e dei fianchi, mentre i tratti che disegnano le scapole rimandano allusivamente a ben altre curve.

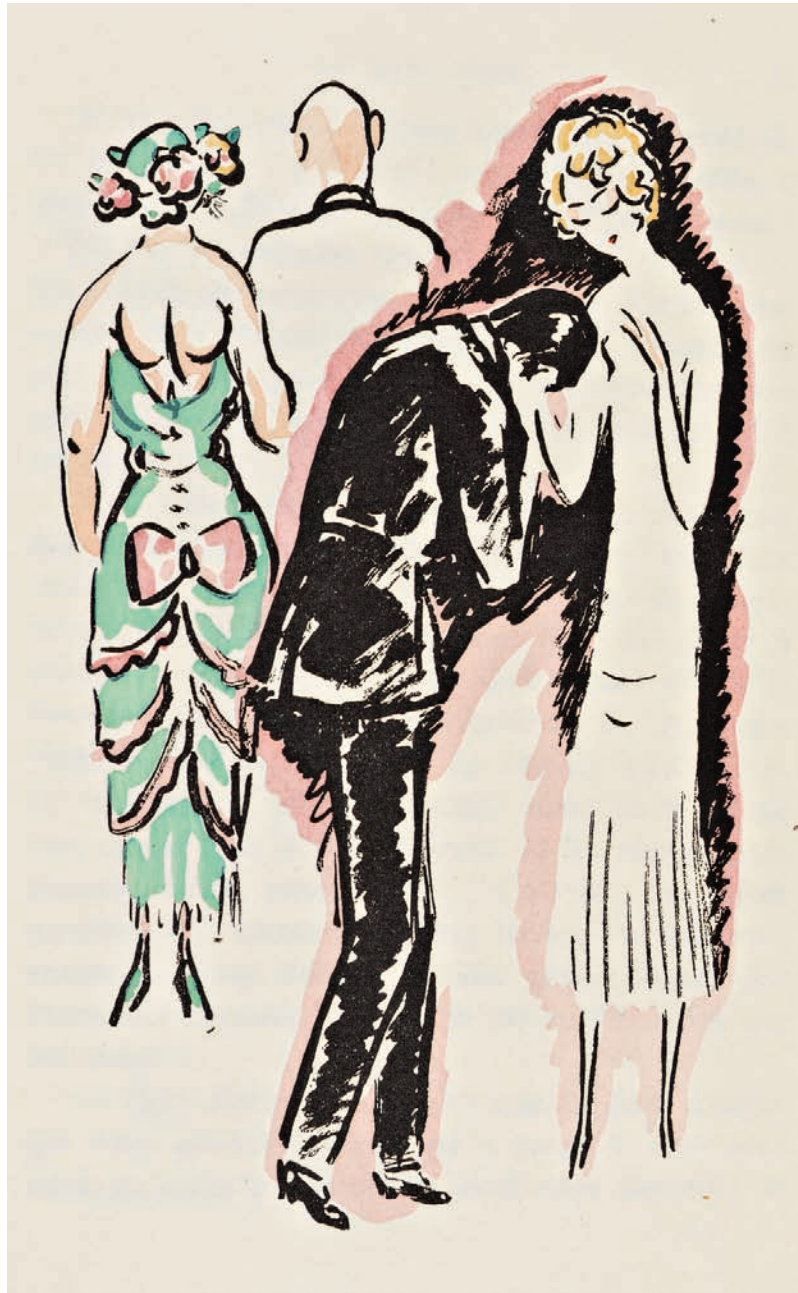
Sia che venga rappresentata con indosso degli indumenti, sia che venga raffigurata ignuda, la *silhouette garçonnière* ha quindi non solo le gambe e le braccia, ma anche il busto e il collo fortemente allungati, oltre che estremamente filiformi.

Soprattutto nelle tavole in cui compare illustrata di profilo, la *garçonne* ha tronco e collo che sembrano uno la continuazione dell'altro, senza che spalle o petto alterino il loro articolarsi, o, meglio, vista la flessuosità del corpo, il loro snodarsi.

Ecco allora che in tavole, quali quella in cui la protagonista è rappresentata mentre parla con una donna ritratta nell'atto di alzarsi da una poltrona (img. 16) — che descrive il dialogo tra Monique e la madre in seguito alla scoperta del tradimento di Lucien e della conseguente notte trascorsa dalla fanciulla con uno sconosciuto, episodio anch'esso illustrato (img. 17) —; o quella subito successiva (img. 18), in cui la protagonista discute con un uomo, che altri non è se non il padre; o ancora quella in cui due giovani sono raffigurate sedute al tavolino di un *café* o di un ristorante (img. 12), le figure femminili che compaiono — tutte, tranne quella di Madame Lerbier — disegnano *silhouettes* in cui

¹⁶⁰ Vedi nota n. 159.

¹⁶¹ Del resto, appena installatosi a Parigi nel 1899, il pittore olandese inizia a lavorare per periodici «bon marché à grand tirage» quali “L'Assiette au beurre” e “Le Rire” realizzando illustrazioni caratterizzate da un evidente carattere caricaturale. E proprio lo stile della sua «oeuvre graphique (...) finit par infléchir de plus en plus celui des ces tableaux», ritrovandosi così tanto nelle illustrazioni di moda degli anni '20 quanto in quelle eseguite per il romanzo marguerittiano, quanto ancora nelle sue opere maggiori (Cfr. Alastair Wright, *Du fauvisme à l'orientalisme: correspondances avec Matisse*, in *Kees Van Dongen 1877-1968. Rétrospective*, ed. Jean-Michel Bouhours and Nathalie Bondil. Nouveau Musée National de Monaco, 2008, p. 165).



img. 15

Kees Van Dongen, illustrazione n. 2 tratta dal romanzo *La Garçonne* di Victor Marguerite, 1925, *pochoir*.



img. 16
Kees Van Dongen, illustrazione n. 8
tratta dal romanzo *La Garçonne*
di Victor Margueritte, 1925, *pochoir*.



img. 17
Kees Van Dongen, illustrazione n. 7
tratta dal romanzo *La Garçonne*
di Victor Margueritte, 1925, *pochoir*.



img. 18
Kees Van Dongen, illustrazione n. 9
tratta dal romanzo *La Garçonne*
di Victor Margueritte, 1925, *pochoir*.

la lunghezza di collo e busto, già esagerata — nel senso che esce dai limiti del verosimile —, viene ulteriormente esaltata dal loro susseguirsi praticamente senza soluzione di continuità. Funzionando come un'iperbole, la contiguità tra queste due parti anatomiche e l'assenza di forme e rotondità che ne spezzano la progressione, ne sottolinea vistosamente lo sviluppo longilineo e la flessuosità.

In queste tre illustrazioni — in altre l'artista accenna ancora la forma dei fianchi, senza però che questa alteri l'aspetto sostanzialmente filiforme delle figure — gli arti, il collo e il tronco allungati vengono ritratti in modo tale da sembrare snodati, o, ancor più, emancipati, da uno scheletro che ne determina la struttura e l'articolazione.

Van Dongen sottolinea quindi soprattutto la sinuosità di quella che non a caso già l'anno precedente, Maurice Sachs aveva definito, osservando la nuova moda della *taille basse*, la *femme tout bust*.

Nel *pochoir* in cui due donne — Monique e Anika Gobrony — appaiono vestite con dei *kimono* (img. 7) e una delle giovani è distesa a terra inerme, priva di sensi, il corpo di quest'ultima è addirittura rappresentato in modo così poco strutturato e conformato che, se non fosse per i grandi occhi che occupano praticamente l'intero volto e per il sottile e gracile braccio che affiora dalla veste, non avrebbe nulla della figura umana, e rimarrebbe solo l'immagine di una stoffa colorata.

2.3.2. La sinuosità della *garçonne*. Un tratto peculiare nella nuova figura del corpo.

Alla flessuosità della *silhouette garçonnière* può essere riportata anche quella posa inarcata che contraddistingue la figura in una delle tavole, quella cioè in cui il pittore utilizza il maggior grado di sinteticità ed essenzialità nella descrizione del corpo nudo della donna (img. 14). La posizione flessa e incurvata, che in questa illustrazione viene accentuata enfaticamente dalle linee che segnano la parete sullo sfondo, si ritrova, seppur meno energicamente sottolineata, anche in altri dei disegni realizzati per il romanzo. In particolar modo in due diversi *pochoirs*. Quello (img. 17) in cui il busto e gli arti inferiori della fanciulla, di cui la testa però non viene fatta rientrare nella composizione, sono rappresentati sdraiati nella loro nudità accanto al profilo di un uomo, anch'esso ignudo, ma raffigurato in piedi — la scena cioè di Monique che, presa dalla disperazione per aver scoperto il suo futuro sposo con un'altra, cede alle *avances* di uno sconosciuto—, e quello (img. 19) in cui delle braccia, delle gambe ed un torace di quella che solo dal petto, seppur lievemente accennato, risulta essere una donna —



img. 19

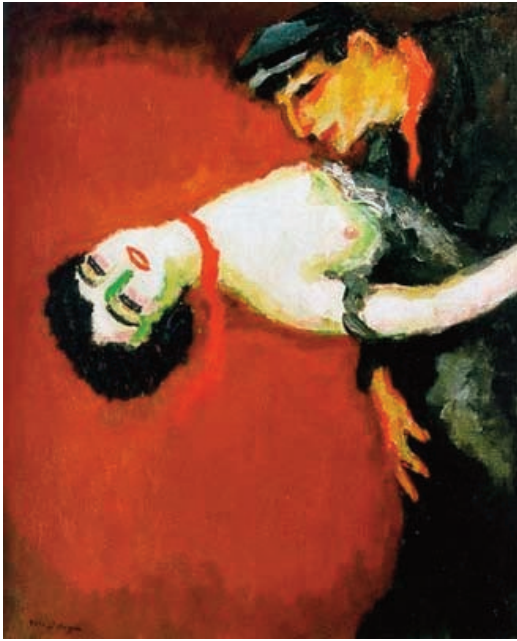
Kees Van Dongen, illustrazione n. 10 tratta dal romanzo *La Garçonne* di Victor Margueritte, 1925, *pochoir*.

anche qui senza volto —, sembrano sospesi nell'aria.

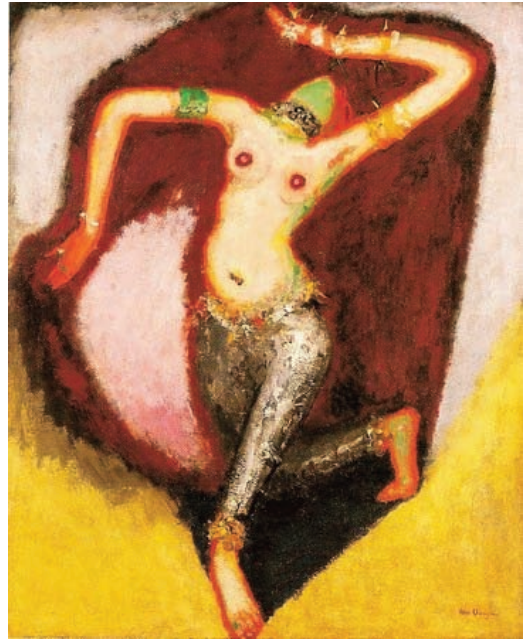
L'immagine del corpo femminile che si inarca, più o meno veementemente, protendendosi in avanti, con tutta la valenza erotica che tale gesto comporta, si ritrova anche in altre opere di Van Dongen. Da *La valse chaloupée* (1906), in cui una coppia viene rappresentata in quello che sembrerebbe un voluttuoso *casquet* (img. 20), a *La danse indienne* (1907), dove una ballerina seminuda di danza del ventre ha una posizione fortemente ricurva che le cela il volto (img. 21); da *Josephine Baker au Bal Nègre* (1925), in cui oltre al primo piano della danzatrice che occupa tutta la tela, il pittore ritrae la donna, in dimensioni più piccole, nel lato sinistro del quadro, mentre balla (img. 22), a *Quietude* (1918), dove due *silhouettes* una maschile, completamente blu, ed una femminile, rossa, giacciono addormentate (img. 23). La curva descritta dalla schiena della fanciulla viene enfatizzata dalla figura del cane, il cui dorso ne ricalca in positivo la forma. Questi sono solo alcuni dei testi artistici di Van Dongen in cui si ritrova un corpo di donna di cui si evidenzia, in vari modi, l'inarcarsi della schiena. Movimento spesso ancor più sottolineato dalle braccia che vengono raffigurate piegate o stese all'indietro — anche quando la posizione degli arti superiori è solo allusa —, e dalle gambe che, quasi sempre con i piedi puntati a terra, mette in rilievo la spinta all'indietro e la forma arcuata. Il protendere il bacino femminile in avanti ha una valenza palesemente erotica, soprattutto se accompagnato dalla movenza contraria del piegare la schiena e andare all'indietro con la testa, che ne sottolinea il carattere fortemente seduttivo — dove per seduzione si intende proprio «la rottura dell'equilibrio unitario del portamento [che] esprime l'attività dell'andare verso l'altro sesso e la passività del riceverlo»¹⁶². Perciò non stupisce ritrovare descrizione di tale postura in scene in cui evidente vuole essere il motivo sensuale — come *Quete* o l'illustrazione nella quale Monique è sdraiata su un letto dopo aver passato la notte con uno sconosciuto —, ma è interessante ritrovarla anche in opere in cui altrettanto apodittico è il rinvio e il richiamo alla danza.

Certo, anche nella danzatrice del ventre, nel *casquet* e in *Josephine Baker au Bal Nègre* — ritratto di uno tra gli idoli de *les années folles* parigini — il richiamo erotico delle immagini è notevole. Ma accanto a questo, non si può non considerare quell'attenzione e quella fascinazione per i movimenti acrobatici espresse in molti altri lavori del pittore, sedotto sia dal mondo circense sia da quello dei *Ballets Russes*, questi ultimi evocati nel

¹⁶² Kuki Shuzo, *La struttura dell'iki*, Adelphi, Milano, 1992, p.134.



img. 20
Kees Van Dongen,
La valse chaloupée, 1906, olio su tela,
54x45 cm, collezione privata.



img. 21
Kees Van Dongen, *La danse indienne*, 1907,
olio su tela, 100x81 cm, collezione privata.



img. 22
Kees Van Dongen, *Josephine Baker au Bal
Nègre*, 1925, inchiostro di china ed acquarello
su carta, 71x48 cm, collezione
André Van Breusegem, Belgio.



img. 23
Kees Van Dongen, *Quietude*, 1918, olio su tela,
146x114 cm, collezione privata.

suo *Souvenir de la saison de l'opéra russe* (1909, img. 24). Opere quali *L'acrobate* (1906, img. 25), *L'Ecuyere* (1906, img. 26), o ancora *L'Equilibriste* (1907, img. 27), per citarne alcune in cui la riflessione sulle contorsioni del corpo è evidente, mostrano l'interesse dell'artista per posizioni virtuosistiche, in cui la struttura fisica e anatomica umana trova quasi una nuova riarticolazione attraverso le innaturali torsioni di busto, gambe e braccia. Van Dongen quindi dimostra di essere particolarmente attento alla rappresentazione del corpo in tensione, raffigurato nell'atto di massima trazione. Il fascino esercitato sull'artista da «les amusements populaires»¹⁶³, come il circo¹⁶⁴, si accompagna alla conoscenza del mondo della danza. Van Dongen infatti ritrae tanto gli spettacoli più popolari dei *cabarets* parigini con i loro protagonisti — come dimostrano opere quali il citato *La valse chaloupée* (img. 20), in cui vengono ritratti l'attrice e cantante francese Mistinguett e il ballerino Max Dearly¹⁶⁵, e *La danseuse rouge* (1909, img. 28) dove una donna è rappresentata in quello che, dall'ampia gonna tirata su a lasciar scoperta una gamba, sembra essere un passo di *can-can* —, quanto i balletti più raffinati di Anna Pavlova e di Ida Rubinstein, *stars* dei *Bullets Russes* di Djagilev¹⁶⁶, dimostrando così un enorme interesse per questa arte.

Nelle illustrazioni eseguite per il romanzo marguerittiano, la *silhouette garçonnière* non arriva ad assumere posture particolarmente funambolesche, né viene ritratta in contorsioni acrobatiche, ma quell'inarcamento che la contraddistingue nei tre *pochoir* presi in esame, e la tensione e flessione del corpo che vi si riscontrano rinviano, più o meno esplicitamente, alla postura che contraddistingue la figura femminile in opere quali *La valse chaloupée*, *La danse indienne* e *Josephine Baker au Bal Nègre*. Se è vero

¹⁶³ Alastair Wright, *Du fauvisme à ...*, op. cit., p. 165.

¹⁶⁴ Van Dongen viene affascinato dai «divertissements à bas prix» delle classi lavoratrici già dai primi anni del suo lungo soggiorno parigino. E questi continuarono a rapirne l'attenzione anche in seguito. Un ruolo importante nella produzione artistica del pittore ebbero sicuramente, come si evince dai soggetti di diverse sue opere, gli spettacoli e i personaggi del Circo Médrano — che frequentò con Picasso intorno ai primi anni del '900 (1905-1907). (Alastair Wright, *Du fauvisme à...*, op. cit., p. 165).

¹⁶⁵ “La valse chaloupée”, detta anche “danse apache”, divenne uno dei *pas de deux* più celebri dei *cabarets* parigini dei primi anni dieci del XX secolo, trovando ampio successo anche nei due decenni successivi. Introdotto proprio da Max Dearly e da Maurice Mouvet, questo tipo di ballo, che rappresenta la lite tra due amanti dei bassifondi parigini, prende il nome “apache” da una vera e propria *gang* di malviventi che imperversava nella città. La coreografia di Dearly e Mouvet è una rivisitazione di passi che i due ballerini appresero girando per i locali più malfamati di Parigi e, una volta introdotta nei music-hall della città, rappresentò l'antitesi, non solo dell'idea borghese di amore e sensualità — i movimenti alludevano infatti ad una violenza veemente esercitata dall'uomo sulla donna —, ma soprattutto del balletto romantico tradizionale.

¹⁶⁶ Nel già citato *Souvenir de la saison de l'opéra russe* del 1909, il pittore olandese raffigura infatti le *silhouettes* delle due danzatrici nel balletto *Cleopatra* di Djaghilev, di cui altro interprete fu il celebre ballerino Nizinskij.



img. 24

Kees Van Dongen, *Souvenir de la saison de l'opéra russe*, 1909, olio su tela, 54x65 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.



img. 25

Kees Van Dongen, *L'acrobate*, 1906, olio su cartone, 79x52 cm, collezione privata.



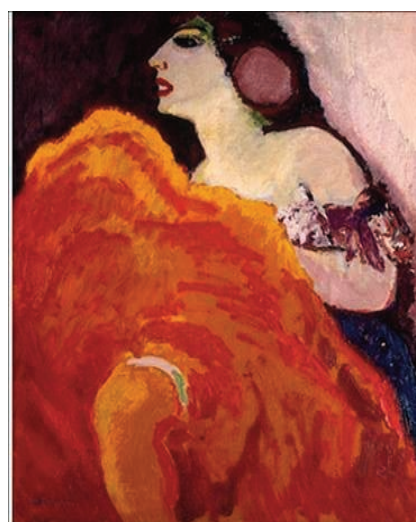
img. 26

Kees Van Dongen, *L'Ecuyere*, 1906, olio su tela, 33x21 cm, collezione privata.



img. 27

Kees Van Dongen, *L'Equilibriste*, 1907, olio su tela, 32,5x23,5 cm, collezione privata, Parigi.



img. 28

Kees Van Dongen, *La danseuse rouge*, 1909, olio su tela, 99x80 cm, Musée de l'Ermitage, San Pietroburgo.

che in questi lavori il movimento del bacino proteso in avanti e della contemporanea torsione all'indietro di schiena, testa e braccia — più o meno accentuata nei diversi lavori — canalizza la forte valenza erotica e seduttiva dell'immagine, si può supporre, avendo in mente la fascinazione del pittore per quei «mouvements non conventionnels et novateurs»¹⁶⁷ della danza, che sia possibile anche un'ascendenza inversa o, quantomeno, biunivoca. Ovvero che, così come nella rappresentazione dei balli vi è un richiamo ad una gestualità della seduzione, anche nella rappresentazione del corpo femminile fortemente erotizzato vi sia un'eco delle torsioni e delle trazioni che, effettivamente presenti nelle coreografie dell'epoca, vengono rappresentate dall'artista sulle proprie tele nelle quali sono descritte o anche solo evocate le danze a lui contemporanee. Presente nella *danse apache*, o *valse chaloupée* (img. 29 e img. 30), il movimento della donna con la schiena fortemente inarcata, si ritrova, questa volta però fuori dal *pas de deux* e di conseguenza come gesto assunto dalla singola danzatrice, sia nella posizione *rovesciamento d'apparecchio* (img. 31) della coreografia futurista, con la quale si propugnava il raggiungimento della completa fusione tra uomo e macchina¹⁶⁸, sia nell'*arc hysterique* (img. 32) della danza libera di Isadora Duncan, che, oltre a rifiutare le regole del balletto, affermando gli imperativi della naturalezza e dell'individualità, ovvero della spontaneità e dell'improvvisazione, proponeva un repertorio di movimenti riconducibili all'immaginario della pazzia.

Adottata nell'ambito del ballo avanguardista, la figura dell'*arc hysterique* — proposta dal neurologo francese Jean-Martin Charcot, negli anni '70 del XVIII, quale sintomo primario della crisi isterica, al quale succede poi, come momento finale e risolutivo, quello dell'estasi — venne ripresa anche all'interno delle arti visive, come dimostrano alcuni celebri lavori di Marx Ernst (img. 33) e di Salvador Dalí¹⁶⁹ (img. 34). Del resto, nel

¹⁶⁷ Aruna D'Souza, *Déformation et séduction: les images des Femmes de Van Dongen*, in, Jean-Michel Bouhours and Nathalie Bondil, *Kees Van Dongen*, op. cit., p. 171.

¹⁶⁸ Nel *Manifesto della danza futurista*, datato 8 luglio 1917, Filippo Tommaso Marinetti teorizza che sia necessario, nella danza, oltrepassare «le possibilità muscolari e tendere (...) a quell'ideale del corpo moltiplicato dal motore», sognato già da tempo dai futuristi. La danza futurista e italiana sarebbe dovuta quindi giungere al «metallismo» attraverso l'imitazione delle macchine, non avendo altro scopo se non quello di «immensificare l'eroismo, dominatore di metalli e fuso con le divine macchine di velocità e di guerra». Ecco allora che si avrà la “danza dello shrapnel”, quella della “mitragliatrice” e infine quella “dell'aviatrice” che ben si conformeranno alla «grande sensibilità dinamica simultanea della vita moderna» (Filippo Tommaso Marinetti, *Manifesto della danza futurista*, 8 luglio 1917).

¹⁶⁹ Nel 1934 Ernst pubblica *Une semaine de bonté*, una sorta di romanzo illustrato, composto da 182 tavole in cui compare anche la figura dell'*arc hysterique*. Attraverso l'uso del *collage* l'artista modifica illustrazioni prese da romanzi, riviste e giornali di epoca vittoriana realizzando composizioni di chiaro stampo surrealista, in cui, in atmosfere oniriche, si muovono personaggi fantastici dall'aspetto inquietante. Di qualche anno più tardi, del 1937, è invece il grande *L'Arc Hysterique* di Salvador Dalí.

1928 Louis Aragon e André Breton definirono l'isteria «la plus grande découverte poétique de la fin du XIX siècle»¹⁷⁰, considerandola una vera e propria forma espressiva basata sul sovvertimento degli usuali rapporti dialettici.

Il gesto descritto dal pittore olandese nelle tre illustrazioni realizzate per *La Garçonne* sembra avere alcuni punti di contatto con la postura mutuata dal discorso sull'isteria che caratterizza l'epoca.

Se infatti nel *pochoir* in cui la figura femminile è ritratta in piedi con le braccia piegate dietro la nuca (img. 14), la posa della donna appare in primo luogo essere un esplicito rinvio ad una serie di illustri immagini della storia dell'arte¹⁷¹, nelle altre due tavole (img.

In anni a noi più recenti, invece, l'artista Louise Bourgeois, in cui forti ed espliciti sono i rinvii alla sintassi metaforica surrealista, ha ripreso esplicitamente, proponendolo anche a titolo del suo lavoro, il tema dell'*arc hysterique*, realizzando, nel 1993, una scultura in bronzo in cui viene riproposta la torsione innaturale del busto — acefalo —, delle gambe e delle braccia. Il suo *Arc Hysterique* capovolge però la credenza tradizionale — e che per lungo tempo venne sostenuta e teorizzata — che vede nell'isteria una patologia prettamente femminile. Il tronco scolpito dall'artista è infatti, come si evince dall'assenza del seno e soprattutto dalla presenza degli attributi sessuali maschili, evidentemente quello di un uomo. In ogni caso, a prescindere dalla figura dell'*arc hysterique*, la particolare convergenza di sapere che si crea attorno all'isteria e al suo «particolare teatro di sintomi», si ha in tutta una serie di opere di artisti quali Rops, Munch, Schwabe, Kubin, Klinger, che testimoniano di come anche le arti presiedano, in quel periodo, alla creazione e all'evoluzione del discorso isterico (Cfr. Daniele Giglioli e Alessandra Violi, a cura di, *Locus Solus 3. L'immaginazione dell'isteria*, Mondadori, Milano, 2005, p. 15).

¹⁷⁰ Louis Aragon e André Breton, *Le cinquantenaire del'hystérie*, in “La revolution Surrealiste”, n.11, marzo 1928.

¹⁷¹ Il riferimento ad una delle tipiche posizioni in cui viene rappresentata la figura della *baigneuse* è chiaro, del resto la donna rappresentata dal pittore olandese è a suo modo una *bagnante*, come dimostra il profilo, seppur solo accennato e non raffigurato nella sua interezza, della vasca da bagno che è a destra della fanciulla. Per di più, il tema del nudo o di grandi gruppi di nudi — che è da sempre stato trattato in arte — trova, proprio a partire dalle *Grandes Baigneuses* (1898-1905) e dalle diverse tele con *Baigneuses* di Cézanne, nuovo fulgore, divenendo una tappa quasi obbligata per molti degli artisti delle avanguardie. Non stupisce quindi ritrovare in Van Dongen, così attento alla rappresentazione della corporeità, soprattutto femminile, un rinvio così netto a tale tradizione. Soprattutto, poi, se il richiamo alla figura della *baigneuse* passa attraverso due opere, non solo fondamentali per la storia dell'arte, ma assai vicine, per motivi differenti, al pittore. Si tratta de *Le damoiselles d'Avignon* (1907) di Pablo Picasso e de *La joie de vivre* di Henri Matisse (1905). La genealogia è esplicita. La figura rappresentata da Van Dongen riprende infatti la postura della *demoiselle* al centro della composizione picassiana e, di conseguenza, quella della *silhouette* all'estrema sinistra — guardando la tela — dell'opera matissiana. Il rapporto con Matisse è risaputo. Insieme al pittore francese Van Dongen espone nel 1905 a quel Salon d'Automne durante il quale il critico Louis Vauxcelles conierà il termine *fauves* per indicare quel gruppo di artisti — di cui fanno parte i due pittori e di cui Matisse sarà uno dei capofila — le cui opere sono caratterizzate da uno spiccato naturalismo, da un cromatismo intenso, aggressivo, con tinte sature e animate da violenti contrasti tonali, e dalla tendenza alla destrutturazione della prospettiva tradizionale. Anche durante quello che si può definire il suo periodo più prossimo, per scelte stilistiche, ai *fauves* (1905-1909), il pittore olandese, ispirandosi soprattutto «du Montmartre des plaisirs et de la prostitution», si discosta però sostanzialmente dai temi trattati dagli altri *fauves* (Matisse, Parquet, Demain, Vlaminck), avvicinandosi invece a quelli cari a Picasso, con il quale aveva simpatizzato nel periodo in cui visse al Bateau-Lavoir. Periodo questo che coincide proprio con la realizzazione, da parte dell'artista catalano, de *Le damoiselles d'Avignon*. La relazione tra la figura femminile ritratta da Van Dongen nel suo *pochoir*, la *demoiselle* picassiana e la *silhouette* matissiana risulta così estremamente interessante, e non solo perché pone in rapporto diretto i tre artisti — spesso messi a confronto —, ma perché tesse una serie di rinvii tra la *garçonne*, la *demoiselle* e la *baigneuse* de *La Joie de vivre*. È come se il pittore olandese, solo attraverso la ripresa di un gesto, sottolineasse come la *garçonne* antonomastica, proponendosi in una specifica linea genealogica — che va

17 e 19), in cui il corpo è rappresentato sdraiato, l'inarcamento della schiena, che pur non raggiungendo la massima torsione viene sottolineato in modi differenti — come ad esempio dalle curve che disegnano il profilo di un cuscino in uno dei due *pochoirs* —, e l'estromissione del volto dalla rappresentazione, si ritrovano nel disegno dell'*arc hysterique* eseguito nei suoi *Études Cliniques sur la Grande Hystérie ou Hystéro-Épilepsie* (1885) dall'anatomista e scultore Paul Richer (img. 35). Assistente di Jean-Martin Charcot nello studio sull'isteria e l'epilessia condotto all'Hospital della Salpêtrière, nonché professore dal 1903 di anatomia artistica all'École des beaux Arts di Parigi, Richer descrive la figura femminile nella posizione dell'*arc hysterique* fortemente arcuata, con le braccia tese in avanti e la testa reclinata che, appoggiata sul letto in quella che appare essere in tutta la sua violenta espressività una contorsione spasmodica, viene però celata allo sguardo dell'osservatore tra le pieghe di un cuscino. A parte il particolare del busto acefalo che — fatto rientrare molti anni dopo nell'immaginario dell'*arc hysterique* da Louise Bourgeois¹⁷² — potrebbe alludere alla raffigurazione che ne fa Richer, i *pochoirs* di Van Dongen sono estremamente distanti dall'illustrazione dell'anatomista francese, così come anche da quelle opere di Ernst e di Dalí in cui il parallelismo con le tavole degli *Études Cliniques sur la Grande Hystérie ou Hystéro-Épilepsie* è lampante — nonostante nei due artisti compaia, seppur in modi differenti, il particolare delle braccia protese all'indietro, che sottolineano la spinta e la trazione del corpo, presente anche nelle tavole del pittore olandese.

Sarebbe quindi, viste le sostanziali differenze figurative, oltremodo audace teorizzare un'eco diretta dell'*arc hysterique* nei tre *pochoirs* realizzati da Van Dongen per *La Garçonne*. E di conseguenza sarebbe altrettanto azzardato attribuire al pittore la volontà di caratterizzare la *silhouette* di questa nuova figura del corpo e forma di vita femminile, non solo con una forte carica sensuale — che l'artista tenta effettivamente di far emergere —, ma con una particolare eroticità, tipica dell'isteria, legata ad una sessualità assolutamente non-riproduttiva¹⁷³ — nonostante questa ben si addica alla *garçonne*

da Cézanne e arriva a Picasso, passando per Matisse —, rappresenti un nuovo modo di raffigurare e di esprimere la nudità femminile. Inoltre, se Van Dongen voleva dare risalto alla lascivia e alla sensualità del personaggio marguerittiano, il riferimento a *Le demoiselles d'Avignon* — nel suo raffigurare delle meretrici in un bordello — sembra ancor più calzante, sottilmente ironico e dissacrante.

¹⁷² Vedi nota n. 169.

¹⁷³ Come ricorda Georges Didi-Hubermann nel suo *L'invenzione dell'isteria. Charcot e l'iconografia fotografica della Salpêtrière*, Freud sosteneva che l'energico gesto dell'*arc hysterique* rinnegasse, mediante innervazione antagonista, la posizione del corpo allusiva del rapporto sessuale secondo il principio della rappresentazione contraddittoria, ma che, in ogni caso, fosse una postura fortemente

autonomistica, descritta da Marguerite come vera e propria macchina celibe, fuori cioè da qualsiasi logica di riproduzione sessuale.

Considerando però la conoscenza e la fascinazione dell'artista per il mondo della danza a lui contemporanea, si può supporre, mettendo in relazione le tre illustrazioni eseguite per *La Garçonne* con le altre in cui la *silhouette* inarcata compare per descrivere precisi movimenti di ballo, che il pittore si sia volutamente servito di alcune posizioni mutate dalle coreografie del tempo per descrivere la flessuosità e la sinuosità della nuova figura del corpo delineata dall'essere *garçonne*. E inoltre, poiché la relazione tra isteria, femminilità e ballo è effettivamente uno degli assunti che circolano nella cultura dell'epoca — come dimostrano non solo l'adozione del nome della patologia all'interno del repertorio di Isadora Duncan¹⁷⁴, ma anche le riflessioni marinettiane sulle coreografie della stessa danzatrice americana, definite da una profonda «voluttà spasmodica»¹⁷⁵, e sulla danza del ventre, più volte ritratta da Van Dongen, descritta come serie di «sussulti spasmodici e convulsioni isteriche»¹⁷⁶ — è ipotizzabile che tale presupposto compaia, seppur attraverso una intima metabolizzazione e una sensibile rielaborazione dei modelli di riferimento, in diverse opere dell'artista olandese. Soprattutto in quelle in cui la tensione e la torsione del corpo femminile sono messe in diretto rapporto con l'erotismo e la sensualità, con quel movimento che, sia nel ballo sia nel rapporto sessuale — sia nella crisi isterica —, evoca lo spasmo che precede l'estasi.

relazionata al piacere. Del resto poi la relazione tra la nuova moda femminile, l'isteria e la sterilità si ritrova anche, esplicitamente, in quell'inno del regime fascista alla «donna-madre, patriottica, rurale, florida, forte, tranquilla e prolifica», che viene contrapposta con forza all'immagine femminile della cosiddetta «donna-crisi», «cosmopolita, urbana, magra» e soprattutto «isterica, decadente e sterile» (Benito, Mussolini, *Macchina e Donna*, in "Il Popolo d'Italia", 31 agosto, 1934).

¹⁷⁴ Terry E. Smith, *In visible touch: modernism and masculinity*, The Power Institute of Fine Arts, Sidney, 1997, p. 158, nota n. 90.

¹⁷⁵ Filippo Tommaso Marinetti, *Manifesto della danza...*, op. cit.

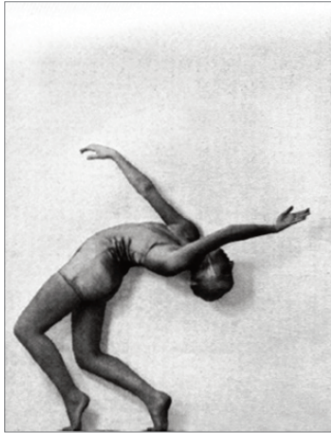
¹⁷⁶ *Ibidem*.



img. 29
 Mistinguett e Max Dearly in un passo della
danse apache, o *valse chaloupée*, 1911 ca.



img. 30
Valse chaloupée, "Revue du Mouline Rouge", 1911 ca.,
 Parigi.



img. 31

Figurazioni di danze futuriste. *Rovesciamento d'apparecchio*, in Giuseppe Poggi Longostrevi, *Cultura fisica della donna*, Hoepli, Milano, 1933.



img. 32

Figura dell'arco nella danza libera di Isadora Duncan, 1908 ca.



img. 33

Max Ernst, *Une semaine de bonté*, 1934, collage.



img. 34

Salvador Dalí, 1937, inchiostro, 56x76,5 cm, The Dalí Museum, St. Petersburg, Florida.



img. 35

Paul Richer, *Figure de l'arc hysterique*, Études Cliniques sur la Grande Hystérie ou Hystéro-Épilepsie, 1885, inchiostro.

2.3.3. Le “*garçonnes désossées*” di Kees Van Dongen

Ecco allora che la sinuosità della *femme tout buste* diventa, nelle opere del pittore chiamato a rappresentare visivamente il nuovo tipo della *garçonne*, tratto distintivo di questa nuova figura del corpo femminile.

Non che gli attributi che definiscono le *silhouettes garçonnieres* nelle tavole realizzate per la versione *de luxe* del romanzo marguerittiano non si ritrovino anche in opere di Van Dongen precedenti tale lavoro. Ma convogliando nell'illustrazione del racconto, e quindi nella rappresentazione della *garçonne* antonomastica, tutte quelle caratteristiche che, già a partire dalla seconda metà degli anni dieci, iniziano a comparire nella descrizione e nei ritratti delle donne dell'epoca, il pittore non fa altro che ripetere l'operazione compiuta da Margueritte con il suo testo letterario. L'artista infatti costituisce un preciso insieme di tratti precisi, peculiari, ovvero un particolare patrimonio di segni, teso a connotare e quindi a profilare l'essere e l'apparire della *garçonne*. Se nell'opera marguerittiana il processo di tipificazione avviene attraverso il battesimo della nuova figura del corpo e forma di vita, attraverso la definizione di un determinato paradigma comportamentale e attraverso la disseminazione, tra diversi personaggi femminili, degli attributi necessari per poter essere *garçonne*, nei disegni di Van Dongen ciò si compie proprio riunendo determinate cifre stilistiche nella raffigurazione della donna che, sotto l'egida della titolazione del romanzo, viene identificata e individuata con il nuovo tipo sociale ed epocale.

Il ritratto del 1914 della Marchesa Casati, all'epoca amante del pittore, mostra già un collo inverosimilmente lungo ed esile (img. 36), e opere quali *Diversion* (1914, img. 37), *La violoniste* (1920 c.a, img. 38), *La vasque fleurie* (1915-1917, img. 39) — in cui la donna rappresentata è ancora una volta la Marchesa —, per citarne alcune, presentano *silhouettes* estremamente longilinee; sarà però solo negli anni '20 che il pittore, iniziando a realizzare illustrazioni di moda ed eseguendo i *pochoirs* per il testo di Margueritte — che ne consacrano l'avvenuta tipificazione —, riconosce le proprie figure femminili come *garçonnes*, caratterizzandole con quel profilo filiforme, quella esilità di braccia e gambe, quella continuità tra busto e collo, da cui progressivamente tende a scomparire qualsiasi rotondità. Caratterizzazioni che non fanno altro che tradurre la nuova idea di bellezza e di femminilità imposta da quella *mode maigre* del tempo che inevitabilmente modifica il corpo femminile e la percezione che si ha di esso.

Come riporta lo scrittore e giornalista Sisley Huddleston nelle sue cronache parigine



img. 36
Kees Van Dongen, *La Marquise Casati*,
olio su tela, collezione privata.



img. 37
Kees Van Dongen, *Diversion*, 1914, olio su tela,
100x82 cm, Museo Bellas Artes, Grenoble.



img. 38
Kees Van Dongen, *La violoniste*, 1920 c.a, olio
su tela, 81x60 cm, Musée d'Art Moderne, Liegi.



img. 39
Kees Van Dongen, *La vasque fleurie*, 1915-1917,
olio su tela, 100x81 cm, Musée d'Art Moderne
de la Ville de Paris, Parigi.

della fine degli anni '20, è lo stesso Van Dongen a sottolineare come il suo scopo sia quello di raggiungere «the amelioration of feminine race by putting a model before women»¹⁷⁷, dimostrando come il suo intento sia quello di rappresentare e di contribuire a stabilire il tipo della donna a lui contemporanea. Non a caso il giornalista inglese si domanda nel suo articolo quanto il pittore abbia favorito in prima persona, con la sua produzione artistica, la creazione della nuova bellezza femminile e quanto invece sia stato un testimone attento in grado di registrare e di ritrarre i cambiamenti di un'epoca, soprattutto quelli legati alla moda che, nel suo significato di *fashion* — ovvero di forgiare, di modellare —, e nel suo stretto rapporto con la corporalità, non ha solo a che vedere con l'abbigliamento, ma, come rilevato in precedenza, anche e soprattutto con il *physique* che dall'abito viene rivestito e riarticolato.

«It may be that the two processes have gone on simultaneously, that they have reacted upon each other, that the undoubted change in the female form has inspired the artist, while the artist has influenced the female form»¹⁷⁸,

arriva ad affermare Huddleston, cogliendo così quella stretta interrelazione che caratterizza i domini¹⁷⁹ dell'arte e della moda. Ambiti culturali che, proprio per il loro stretto, seppur differente, rapporto con il corpo, appaiono tra loro fortemente interdipendenti. Che sia quello del fruitore che percepisce il valore dei valori — ovvero la valenza — del testo artistico, che sia quello rappresentato da e nell'opera d'arte, o che sia quello improntato dall'indumento, il corpo, nella sua coimplicazione con il mondo/ambiente, appare infatti, con le sue passioni e le sue affettività, fondamentale nell'attuazione/installazione dei processi di significazione tanto nella moda quanto nell'arte.

Attraversati dalla dimensione estetica — ovvero quella concernente il corpo proprio, la

¹⁷⁷ Sisley Huddleston, *Modern Women...*, op. cit., p.15

¹⁷⁸ Ibidem.

¹⁷⁹ Si utilizza il termine *dominio* nell'accezione che ne dà Pierluigi Basso nel suo *Il dominio dell'arte. Semiotica e teorie estetiche*: «Un dominio si autonomizza e si autodefinisce contribuendo a definire la cultura di cui è parte; non ha la coesione di un sistema (pur non mancando di sistematicità interna) e non è individuato da valori e proprietà esclusive, ma da una costellazione di valori e proprietà partecipate con altri ambiti culturali nonché da pratiche e statuti relativamente istituzionalizzati». Con tale termine cioè «si allude (...) a un campo, un ambito, un settore, un sistema culturale, per quanto questi termini non siano ritenuti del tutto sinonimici» (Pierluigi Basso, *Il dominio dell'arte. Semiotica e teorie estetiche*, Meltemi, Roma 2002, p.12).

percezione e le disposizioni affettive — e da quella estetica — legata più propriamente all'aspetto testuale e all'efficacia simbolica dell'opera d'arte o dell'abito —, questi due domini culturali mettono a fuoco, per mezzo delle pratiche che li attraversano e degli oggetti che di volta in volta vi afferiscono, caratteristiche della società e della cultura cui appartengono, facendo emergere determinate coimplicazioni tra il corpo e il suo mondo-ambiente, dimostrando come arte e moda si presentino quali «elementi strutturali di una cultura (...) [che] simbolizzano attivamente»¹⁸⁰.

Per di più, nel periodo in cui scrive Huddleston e in cui dipinge Van Dongen, le correlazioni tra arte e moda sono ancor più evidenti, rientrando programmaticamente in quel progetto di fusione tra arte e vita, in quel processo di estetizzazione del quotidiano promosso dalle avanguardie storiche.

Così, se è vero che il pittore olandese ha interpretato un'epoca è altrettanto vero che, con le sue «images of an elongated slimness»¹⁸¹, ha inventato un vero e proprio «style»¹⁸², partecipando alla definizione pittorica e più in generale visiva — con i suoi lavori come illustratore di moda — della nuova figura del corpo femminile e di conseguenza contribuendo al modo in cui essa viene percepita, fruita, considerata.

Interessante è la descrizione, minuziosa, sempre riportata da Huddleston, che l'artista fa della sua *fashionable modern woman*,

«(...) the slender silhouette of the woman exercised in sports, with great eyes, fringed with long lashes, smooth skin garbed in the shininess of satin, the cosy warmth of furs»¹⁸³.

Del resto è sempre lo stesso Van Dongen a sottolineare come, nel primo dopoguerra e negli anni '20, la regola essenziale nell'arte di ritrarre le donne fosse proprio allungare e snellire le figure¹⁸⁴, esagerandone la magrezza.

Oltre ai corpi longilinei, ai grandi occhi che raffigurati con le lunghe ciglia e circondati di nero rinviano all'*habitus* del trucco del tempo — che voleva, come emerge anche dal romanzo marguerittiano, che il *maquillage* fosse sostenuto e che «les yeux» fossero

¹⁸⁰ Ivi, p. 269.

¹⁸¹ Sisley Huddleston, *Modern Women...*, op. cit., p.17.

¹⁸² Ibidem.

¹⁸³ Ibidem.

¹⁸⁴ Cfr. Georges Duthuit, *Les fauves*, Editions des trois collines, Ginevra, 1949, p. 80.

«accentués à l'orientale, au moyen d'un trait de khôl estompé»¹⁸⁵ —, ciò che sostanzialmente delinea la nuova *silhouette* femminile è la linea continua che ne disegna il profilo.

«The line must not be broken»¹⁸⁶ sembra infatti essere l'imperativo che governa, non solo la moda del periodo, ma la nuova figura della *garçonne* nelle sue diverse forme espressive. Il corpo *garçonnièr* è così, tanto nell'abbigliamento, quanto nel romanzo di Margueritte e nelle opere di Van Dongen, caratterizzato da «lignes (...) pures» [p. 154] che ne definiscono la forma.

Il pittore olandese, nei cui lavori emerge spesso il carattere caricaturale delle sue prime illustrazioni, interpreta questo specifico tratto distintivo della nuova *silhouette* — la linea che non deve essere rotta — in modo personale attraverso un progressivo «exagérer l'essentiel»¹⁸⁷. Ecco allora che, dal ritratto della Marchesa Casati del 1914 ad opere più tarde, tutte concentrate nel decennio dei fantomatici *anneés folles*, quali *La perruche d'argent* (del 1919, ma di cui nel corso degli anni si avranno diverse versioni, img. 40), *Le collier de perles* (una litografia del 1924, img. 41), la serie di litografie *Femmes au chapeau* (1925-1930, img. 42), e ancora l'acquaforte *La jeune-fille au cou de cygne ou l'Anglaise* (1925, img. 43), solo per citarne alcune, si ritrova, sempre più marcata la caratteristica degli occhi enormi che risaltano sul volto e il collo smisuratamente lungo che, accennando soltanto alle spalle, sembra trovare diretta continuazione nel busto, anche, e forse soprattutto, quando questo non rientra nella composizione.

Certo, i colli telescopici non sono caratteristica precipua dei lavori di Van Dongen, come dimostrano quelli fantomatici di Amedeo Modigliani, che, conosciuto dal pittore olandese nel periodo trascorso al Bateau-Lavoir, già nel 1908, con il suo *Busto di giovane nuda* inizia ad allungare le figure sotto la spinta dell'onda secessionista, per poi arrivare ad un ritratto, per citarne uno tra i tanti, come quello di Lunia Czechowska del 1919 — eseguito l'anno precedente alla sua morte —, nel quale l'affusolamento della figura, l'esilità e la lunghezza del collo appaiono ancora più lampanti.

Nonostante nella formalizzazione di questi lunghi colli vi siano evidentemente alcune congiunzioni tra i due artisti, i motivi che ne sostanziano tale rappresentazione sembrano

¹⁸⁵ Florence Müller, *Une Beauté androgyne...*, in Catherine Join-Diéterle, a cura di, *Les années folles...*, op. cit., p. 191.

¹⁸⁶ Sisley Huddleston, *Modern Women...*, op. cit., p.18.

¹⁸⁷ John Klein, *Van Dongen, fauve postmoderne*, in, Jean-Michel Bouhours and Nathalie Bondil, *Kees Van Dongen*, op. cit., p. 215.



img. 40
Kees Van Dongen, *La perruche d'argent*, 1919, olio su tela, 73x60 cm, collezione privata, Parigi.



img. 41
Kees Van Dongen, *Le collier de perles*, 1924, litografia, 38x25,5 cm, Peter Pappot Art Gallery, Amsterdam.



img. 42
Kees Van Dongen, *Femmes au chapeau*, 1925-1930, acquarello sopra litografia, 43x33,5 cm, Sotheby's New York.



img. 43
Kees Van Dongen, *La jeune-fille au cou de cygne ou l'Anglaise*, 1925, acquaforte, 26x19 cm.

invece distinguersi e distanziarsi. Se il «gusto della deformazione»¹⁸⁸ nell'artista livornese può essere fatto risalire a quella sintesi formale che vede mirabilmente riuniti echi della pittura cezanniana, della scultura africana e oceanica con quella definizione grafica che ricorda certa pittura del Cinquecento — che va da Botticelli a Pontormo —, nonché ad un rinnovato interesse per la linea, dovuto ad una intrinseca volontà di sintesi, di semplificazione e di raggiungimento dell'essenziale, in Van Dongen la descrizione delle sue *fashionable* donne, *toutes bustes*, dai flessuosi e filiformi *cous de cygne* che fanno tutt'uno con il tronco e con gambe e braccia fini e fortemente longilinee, sembra nascere, come visto, dall'esagerare, quasi caricaturalmente, quella essenzialità, quella sinteticità ricercata da Modigliani, oltre che dai tratti distintivi della *silhouette* della *femme moderne*.

Ecco allora che, soprattutto in alcuni ritratti a mezzo busto, in cui la posizione di lato del tronco evidenzia la continuità con il collo, nonché la lunghezza e l'esilità del corpo, come ad esempio in *La perruche d'argent* (img. 40) e in *La jeune-fille au cou de cygne ou l'Anglaise* (img. 43), la deformazione è portata alle estreme conseguenze. La rappresentazione di profilo del petto — dal quale non emerge alcuna rotondità femminile (e, dove allusa, come in *La perruche d'argent*, sembra più che altro essere una piega del vestito e non appartenere all'anatomia della donna) — viene infatti contraddetta dalla rappresentazione frontale della testa e del volto in cui i grandi occhi — anch'essi sproporzionati e che interpellano direttamente l'osservatore — hanno il sopravvento sugli altri tratti fisionomici. Come nelle opere in cui più evidente è la volontà dell'artista di rappresentare la flessuosità del corpo, anche qui si ha una contorsione innaturale o comunque esaltata proprio dal collo lungo, sottile e sinuoso che, in ogni caso, pare non contraddire quella continuità tra le parti che delinea la *silhouette garçonnière*. Anzi, le linee serpentine che descrivono il collo, quando anche l'intero fisico — come nelle illustrazioni per il romanzo marguerittiano o quelle, di poco successive, realizzate per il testo di Paul Leclère, *Venise seuil des eaux* (1925-1926, img. 44) —, accentuano l'idea di quella unità tra le membra data da una linea che non deve rompersi, ovvero di un profilo che non deve essere alterato nella sua definizione longilinea, così come afferma Sisley Huddleston descrivendo la nuova figura femminile a lui contemporanea.

Se, come teorizza Simmel nel suo *Die ästhetische Bedeutung des Gesichts* del 1901,

¹⁸⁸ Mario De Micheli, *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Feltrinelli, Milano, 2003, p. 143.



img. 44

Kees Van Dongen, illustrazione tratta dal testo *Venise seuil des eaux* di Paul Leclère, 1925-1926.

nell'arte del ritratto la testa sembra avere una posizione peninsulare rispetto al corpo poiché questo viene rappresentato vestito, ricoperto fino alla gola e quindi raffigurato come altro rispetto al volto, ecco che, una volta *decolletè*, esso riacquista una certa interdipendenza tra gli arti che lo costituiscono. E il collo, spogliato grazie ad abiti che lasciano intravedere gran parte dello sterno e della schiena e ad acconciature che si accorciano fino alla nuca, assume così nuova valenza all'interno dell'articolazione anatomica, divenendo il fulcro della visione e della rappresentazione.

Riportare, senza tenere conto delle influenze prettamente artistiche (come l'illustrazione pubblicitaria, un certo espressionismo al quale l'artista si avvicina verso il 1908, o ancora il fascino che anche su di lui esercitò la scultura africana), la raffigurazione dei colli telescopici e le sottili e longilinee *silhouettes* delle donne di Van Dongen esclusivamente alla nuova moda, che scardina il bustino dall'abbigliamento femminile e libera il corpo permettendogli gesti e atteggiamenti più disinvolti, appare forse eccessivo e fuorviante.

Si può inoltre ipotizzare che un certo fascino nella raffigurazione delle donne snodate e flessuose, rappresentate quasi come disossate, lo esercitarono anche opere quali il *Bain Turc* (1862) di Ingres — mostrato nel 1905 per una grande retrospettiva sull'artista a quel *Salon d'Automne* che vide Van Dongen esporre con il gruppo di artisti indicato da quel momento in poi con l'appellativo di *fauves* —, e la sua *Grande Odalisque* (1814) definita senza «ni os, ni muscle»¹⁸⁹ che nel 1907 venne affiancata al Louvre — facendo nascere un'aspra discussione sulla convenienza o meno di questo aperto confronto — da un'altra grande 'odalisca'¹⁹⁰, l'*Olympia* (1865) di Manet, presente per di più anche lui, con un'altra retrospettiva allo stesso *Salon* del 1905. Certo, i colli-*busto*, che per la loro lunghezza assumono flessuose torsioni, appaiono ben più prossimi, come già sottolineato, a quelli telescopici di Modigliani. Ciò non toglie che nelle deformazioni di Van Dongen abbiano potuto influire anche le odalistiche di Ingres, magari mediate e

¹⁸⁹ Landon, citato in, Roger Benjamin, *Ingres chez les Fauves*, "Art History", vol XXIII, n. 5, dicembre 2000, p. 755.

¹⁹⁰ Diversi sono i commentatori dell'epoca che mettono in relazione la *courtisane* di Manet con la figura dell'odalisca. Il parallelismo avviene sia in modo diretto, come nel caso di Jules Clarétie ne "L'Artiste" del maggio 1865 e nell'articolo *L'amateur au Salon* di Bathild Bouniol apparso lo stesso anno nella "Revue du Mond Catholique", sia in modo più implicito, come nel caso di una chiosa critica al dipinto apparso ne *Le Monde Illustré*, in cui si sottolinea il carattere orientaleggiante delle calzature dell'*Olympia* (Cfr. Timothy J. Clarck, *The painting of modern life: Paris in the art of Manet and his followers*, Thames and Hudson, Londra, 1996, p. 86 e 96; e "Revue du Monde Catholique", vol. XII, anno V, Librairie Palmé Editeur, Parigi, 1865, p. 401).

meditate attraverso artisti a lui più o meno vicini come Matisse e Picasso¹⁹¹ — che come si è avuto modo di rilevare intervengono anche nel confronto dell'artista con l'opera cezanniana.

Del resto, già la critica dell'epoca metteva in relazione la nuova generazione di «ces deformatours»¹⁹² consacrata dal *Salon d'Automn* del 1905 con la pittura ingresiana, di cui i giovani artisti apprezzavano soprattutto «les nus, les odalisques, les femmes au bain, les portraits», «cet amour sensuel de païen méridional pour la beauté de la forme»¹⁹³.

È quindi plausibile che il modello di riferimento ingresiano possa essere individuato, metabolizzato, interiorizzato e quindi significativamente trasformato, proprio in quelle torsioni e distrazioni del corpo femminile che caratterizzano le *femmes à la mode* del pittore olandese. Il rinvio alle «Ingres's distortions»¹⁹⁴ — che comunque insieme alle 'bagnanti' di Cézanne propongono alle avanguardie un valido precedente nella loro rottura con «the mould of academic anatomy»¹⁹⁵ — farebbe poi acquisire un ulteriore spessore semantico alla rappresentazione della donna *fashionable* dalla *silhouette garçonnier*. Questa infatti si vedrebbe in questo modo ricollegata, seppur implicitamente, alla figura dell'odalisca, andando così a rafforzare il gusto orientalista caro a Van Dongen, nonché quell'idea di lussuria e voluttuosità ispirata da *harem* e *bain turc* che, per di più, si ritrova anche nell'immagine che Du Plessy e Poiret danno della *garçonne* nella pellicola del 1923.

A prescindere dai possibili rimandi che si possono ipotizzare nella definizione della figura del corpo *garçonnier* all'interno della produzione artistica di Van Dongen, a dimostrazione di quanto l'osservazione delle mode abbia sempre avuto un ruolo non indifferente nel delineare il profilo dei personaggi rappresentati dall'artista, si può riportare l'esempio di una tela come *Les deux parisiennes* del 1907 (img. 45), in cui

¹⁹¹ Nel saggio *Ingres chez les Fauves*, Roger Benjamin, teorizzando l'importanza avuta da Ingres sulle avanguardie, sottolinea, attraverso una serie di confronti estremamente interessanti, come Matisse sia stato influenzato, nella realizzazione di alcuni gruppi di figure del suo *Le Bonheur de vivre*, in particolar modo dal *Bain Turc* e da alcuni disegni ingresiani esposti al *Salon d'Automne* del 1905, e come anche Picasso, nel suo *Harem* del 1906, abbia citato direttamente Ingres, nonostante l'harem picassiano «seems less a homage than a humorous bricolage». Benjamin evidenzia inoltre come in Félix Vallotton si possano riscontrare «technical refinement of Ingres's work», come testimonia un disegno quale *Study for 'The Turkish Bath'* (1907), which employs a graphic style comparable to both Matisse in the *Bonheur* and [Ingres] the *Bain turc*» (Roger Benjamin, *Ingres chez...*, op. cit., p. 757, 760).

¹⁹² Arsène Alexandre, citato in, *ivi*, p. 755.

¹⁹³ Louise Vauxcelles, citato in, *ivi*, p. 753.

¹⁹⁴ *Ivi*, p. 755.

¹⁹⁵ *Ibidem*.



img. 45

Kees Van Dongen, *Les deux parisiennes*, 1907, olio su tela, 73x50 cm, collezione privata, Usa.

emerge, in modo quasi sarcastico, come le tendenze vestimentarie si ripercuotano profondamente sulla definizione della fisionomia umana. Nel dipinto, infatti, due donne vengono ritratte ritte in piedi, ingessate nei loro vestiti in stile *Belle Epoque* — come si evince dal leggero sbilanciamento in avanti, tipico del profilo a ‘S’ disegnato dalla foggia dell’abito di quel periodo e dal corsetto che, stringendo la vita, rendeva più prospicienti petto e fianchi, anchilosando il busto, ovvero paralizzandolo in una postura anomala, innaturale. L’artista sembra voler rendere questa rigidità del corpo descrivendo le due figure femminili nella stessa identica — praticamente reiterata — posizione monolitica, in cui l’unico movimento è quello del torso leggermente flesso in avanti. I piedi uniti di entrambe le donne testimoniano come la movenza accennata del tronco non stia a significare un incedere in avanti e sia quindi causata da altro, ovvero da quel corsetto che, pur non venendo rappresentato, viene alluso dalla tipica postura della *silhouette à la Belle Epoque*. A rafforzare l’interesse del pittore per la moda sarà poi l’amicizia, nata proprio in questo periodo, con Paul Poiret, che non solo intorno al 1906 aveva già iniziato a ridurre le costrizioni della moda femminile disegnando la sua collezione ispirata al periodo del Direttorio in cui scompariva del tutto l’uso del bustino, ma che nel 1923 realizzerà i costumi per il film di Du Plessy *La Garçonne*, contribuendo così anche lui come l’artista olandese, seppur in modo non altrettanto decisivo, alla definizione della nuova figura estetica e al progressivo autonomizzarsi di questa dal personaggio letterario.

Se con *Les deux parisiennes* il pittore sottolinea come la moda non abbia a che vedere solo con l’abito, ma anche e soprattutto con il corpo che riveste, è però descrivendo i cambiamenti vestimentari che si susseguono nell’abbigliamento femminile a partire dagli anni dieci — prima attraverso i ritratti delle donne dell’*élite* parigina, poi con i disegni pubblicitari — che arriverà, durante *les années folles*, a ipostatizzare il tipo sociale della *garçonne*, ovvero della *fashionable modern woman* — stando a ciò che oramai il neologismo stava ad indicare e a significare —, in pittura, identificandola con un preciso modo di raffigurare la figura femminile. Che sia nei ritratti, che sia nella grafica di moda o nelle illustrazioni per testi letterari — in cui il grado di stilizzazione è maggiore per cui i tratti distintivi, seppur resi sinteticamente, emergono in modo preponderante —, la *femme à la mode* è una magra ed esile *silhouette*, dalle gambe e le braccia sottili e filiformi e dagli occhi esageratamente grandi. Ma è soprattutto la *femme tout buste* descritta da Maurice Sachs, una donna cioè con collo e busto

sproporzionatamente lunghi e rappresentati senza soluzione di continuità, una donna che, non più ingessata dal corsetto, è libera di muoversi, di incrociare le gambe, di ballare, mostrando tutta la flessuosità del proprio corpo, tanto da apparire snodata, quasi disossata, senza cioè una struttura portante — che sia anatomica o vestimentaria poco importa — che la sostenga. Non è quindi forse un caso che le fanciulle de *Les deux parisiennes*, irrigidite nella loro posizione e sorrette nel portamento da quella superfetazione dello scheletro umano che è il bustino, si trovino su *Le sentier de la vertu* — come recita una seconda titolazione del quadro —, mentre le *garçonnes*, protagoniste indiscusse degli ‘anni folli’ parigini, foriere di una nuova concezione di femminilità, nonché di seduzione ed erotismo — più prossime, in questo, a voluttuose odalische che alle virtuose “*deux parisiennes*” —, disinvolve nei movimenti grazie ad abiti che ne permettono l’agilità e la scioltezza, vengano rappresentate, per nulla costrette nel loro com-portamento, in torsioni innaturali e in posture che, grazie soprattutto alla continuità tra collo e busto che ne enfatizza la sinuosità, le fanno sembrare senza ossa.

Saranno anzi proprio i tratti indicati da Van Dongen quali contrassegni visibili e riconoscibili nella definizione del corpo *garçonnier* — i colli così smisuratamente lunghi e flessuosi da apparire *désossés* che trovano diretta prosecuzione in busti in cui l’assenza delle rotondità prettamente femminili li fa apparire, soprattutto nelle illustrazioni del romanzo marguerittiano e nella grafica pubblicitaria, cilindrici, con gambe e braccia filiformi — che incideranno profondamente nella costruzione dell’identità visiva della *garçonne* e nella percezione che i suoi contemporanei avranno della nuova figura del corpo.

Echi dei colli snodati delle *femmes tout buste* di Van Dongen si ritrovano così, ad esempio, nell’immagine dispregiativa, ma visivamente e retoricamente efficace, delle «smidollate giraffe»¹⁹⁶, utilizzata da Mario Pompei, in un articolo del 1930 su “Critica

¹⁹⁶ Mario Pompei in un articolo su “Critica Fascista” del maggio del 1930, scrive: «Ognuno di noi ha notato nel suo breve giro di conoscenze fiori di fanciulle avviate in breve alla tubercolosi o almeno a insanabili deperimenti organici, per aver voluto assomigliare alle smidollate giraffe che le case di grido hanno lanciato sul mercato della moda come mannequins non plus ultra», abbracciando così quella propaganda anti-magrezza promossa dal regime fascista per riaffermare il prototipo femminile della donna formosa, madre di famiglia. L’esilità della *silhouette garçonnière*, accompagnandosi, come ben sottolineato nel romanzo marguerittiano, ad una nuova consapevolezza da parte della donna della propria sessualità e quindi ad un’emancipazione dell’atto e del piacere sessuali da quello rivolto alla procreazione, viene condannata, anche da un punto di vista medico e scientifico, proprio perché considerata causa della riduzione delle nascite — basti pensare alla campagna “Numero è potenza” promossa in Italia a partire dal 1927 o ai vari provvedimenti presi dal governo francese per ovviare alla diminuzione demografica seguita alla prima guerra mondiale —, oltre che segno di un affrancamento femminile che strideva con l’ideale tradizionale della *mater* guardiana del focolare.

Fascista”, per riferirsi alle giovani donne *à la mode*, come anche nella *silhouette* a «cylindre»¹⁹⁷ criticata da Colette nell’edizione ampliata del 1928 del suo *Le voyage égoïste* in cui compaiono anche alcuni articoli scritti per “Vogue” tra il 1925 e il 1927. Van Dongen non è stato di certo il solo a rappresentare la *femme moderne de les années folles*. Si potrebbero fare numerosi e tra loro assai differenti esempi di artisti che hanno ritratto il nuovo tipo sociale ed epocale portato alla ribalta da Victor Margueritte. Basti pensare, nell’ambito dell’illustrazione di moda, a Georges Barbier, a Georges Lepape, o all’artista futurista Thayaht (pseudonimo di Ernesto Michahelles), che negli anni ’20 lavorò come disegnatore per l’atelier di Madeleine Vionnet, per citarne alcuni tra i più illustri. Anche uscendo dall’ambito specifico del disegno di moda i casi sono innumerevoli. È in realtà sufficiente prendere un qualsiasi ritratto di donna di quegli anni o composizioni anche più complesse in cui vengono rappresentate figure femminili truccate e con capelli corti, con abiti scollati e che ballano, guidano, fumano o si trovano semplicemente sedute ad un tavolino per ritrovare alcuni dei tratti distintivi del tipo sociale delineato nel romanzo marguerittiano. Se in questi casi si ha il riconoscimento dell’esistenza di un nuovo soggetto femminile, con le opere di Van Dongen la *silhouette* delineata dalla nuova figura e forma di vita porta ad una sensibile modifica nella rappresentazione, all’interno della produzione artistica del pittore, del corpo della donna che, con le illustrazioni per il testo di Margueritte, verrà riconosciuto come tipicamente *garçonnièr* e contribuirà così in modo decisivo alla definizione di quel nucleo di attributi che lo individuano esteticamente.

2.4. «La Garçonnie» sul palcoscenico. Dalla silhouette stilizzata di Van Dongen al modello in carne ed ossa

Dopo aver riproposto il suo romanzo nella versione *de luxe* corredata dalle illustrazioni del pittore olandese, nel luglio del 1926, quindi solo un anno dopo la ripubblicazione del racconto, Victor Margueritte decide di continuare a cavalcare l’onda del successo de *La Garçonnie* adattando il testo letterario ad uno spettacolo teatrale.

Questa volta però nessuno grida allo scandalo e le critiche, più che verso la dubbia moralità della commedia, si ergono contro «l’inconsistance, la vacuité»¹⁹⁸ della *pièce*,

¹⁹⁷ Colette, *Le Voyage égoïste, suivi de quatre saisons*, Montrouge: l’Impr. Moderne, Parigi, p. 367.

¹⁹⁸ André Rouveyre, «La Garçonnie», *trois actes de Victor Margueritte*, in “Mercure de France”, 15 agosto 1926.

definita appunto banale, sommaria, «anodine»¹⁹⁹.

La manovra dello scrittore francese è fin troppo prudente. Nel tentativo di riabilitare il proprio scritto, elimina tutte le scene che avrebbero potuto suscitare giudizi polemici sulla licenziosità e scabrosità, eccessive o anche solo presunte, dello spettacolo²⁰⁰. Ma l'«édulcoration des dispositifs érotiques»²⁰¹ appare esagerata tanto che coloro che, «sur la foi du titre»²⁰², si aspettavano «une pièce...croustillante, ils seront fortement déçus!»²⁰³.

Effettivamente dal confronto tra il racconto e la sceneggiatura, pubblicata strategicamente da Margueritte e da Flammarion l'anno successivo al debutto della commedia a teatro, si evince con chiarezza come l'autore fosse intenzionato a sfruttare il successo del 1922, ma senza risvegliare l'animosità del dibattito seguita alla pubblicazione del testo ed alla produzione del film, allora immediatamente censurato.

Molte sono le varianti apportate dallo scrittore. Tra queste, in primo luogo, la scelta di aprire lo spettacolo teatrale con i preparativi per l'imminente matrimonio di Monique, eliminando così, con l'inserimento di una scena originale, tutta la parte che nel racconto introduceva la protagonista. Inoltre Lucien Vigneret, futuro sposo della giovane, viene fin da subito presentato come un imbrogliatore e un arrivista che però, al contrario di quanto accade nell'opera letteraria, non è in combutta con il padre di Monique, che invece sarà anch'egli vittima, come la figlia, del raggio. Il primo atto si conclude con l'arrivo della lettera anonima che mette in guardia la fanciulla dal suo amato e con la protagonista che, come nel romanzo, dopo aver sorpreso Lucien con l'amante Cléo, sconvolta, trascorre la notte concedendosi ad uno sconosciuto.

Il secondo atto propone in apertura un ritratto della giovane Lerbier esemplificativo di quali fossero le caratteristiche che, a partire dalla data di pubblicazione del romanzo, erano diventate precipue dell'essere *garçonne*.

¹⁹⁹ Albert Du Meylin, «*La Garçonne*», *pièce en trois actes et quatre tableaux de M. Victor Margueritte*, in «*Comoedia*», 8 luglio 1926.

²⁰⁰ È lo stesso Margueritte che si preoccupa — in linea con la strategia da lui adottata sin dallo scoppio dello scandalo suscitato dalla pubblicazione del suo libro nel 1922 — di spiegare il motivo di adattare il romanzo ad una *pièce*. In un articolo uscito il giorno della prima dello spettacolo, ovvero il 5 luglio 1926, — e poi ripreso nell'*Avant-propos* scritto ad introduzione della sceneggiatura editata l'anno successivo sempre presso Flammarion —, l'autore spiega che il suo intento non è altro se non quello di «*corriger en France (...) l'impression fautive ressentie, à la lecture du livre, par ceux qui, de parti pris, le dénigrèrent. Ensuite atténuer, à l'étranger, le fâcheux effet qu'y a pu produire le film (Victor Margueritte, *Porquoi j'ai mis "La Garçonne" au théâtre*, in «*La Volonté*», 5 luglio 1926).*

²⁰¹ André Rouveyre, «*La Garçonne*», *trois...*, op. cit.

²⁰² Emile Mas, «*La Garçonne*» *au Théâtre de Paris*, Richelieu - Arts du spectacle, Rf. 65669 (1), p. 12.

²⁰³ *Ibidem*.

Fuggita di casa dopo aver discusso con i genitori, la fanciulla, come nel testo letterario, inizia la sua attività di decoratrice di interni, aprendo l'atelier *Au Chardon bleu* in rue de la Boétie. Ad essere interessante è però come viene presentata la donna. La scena infatti comincia con la ragazza «en pyjama» che, seduta sul divano, disegna i suoi arredamenti di interni con la sigaretta in bocca e con accanto Niquette. Oltre ad aver cambiato radicalmente l'ambientazione, per cui, dal *music-hall* — in cui la protagonista e la sua amante fanno il loro ingresso all'inizio della seconda parte del romanzo —, si passa all'interno della casa-studio di Monique — trasformata nella *garçonnière fumerie* che nel racconto si trovava a Montmartre, quartiere per antonomasia della sregolatezza e del vizio —, Margueritte attribuisce alla protagonista dei tratti inediti rispetto a quelli che la identificavano originariamente. La giovane infatti fuma sigarette, appropriandosi così di un gesto che, pur non comparso nell'opera letteraria, era già stato fatto rientrare in quel paradigma comportamentale che definisce la nuova figura del corpo e forma di vita femminile comparso nel film di Du Plessy, e soprattutto indossa un *pyjama*, ovvero una veste da camera costituita da una camicia — o tunica — e da pantaloni. Ecco che, facendo vestire a Monique tale capo di abbigliamento, più che voler dare risalto alla *masculinisation* della sua protagonista, Margueritte sembra voler sottolineare il suo essere *femme moderne*, ovvero al passo con i propri tempi. In effetti, se già agli inizi degli anni '10 si hanno esempi di *pyjamas* — dopo il fallimentare tentativo di Paul Poiret di introdurre i calzoncini nel vestiario femminile con la sua *jupe-culotte* —, è però a partire dalla prima metà degli anni '20 che i pantaloni diventano capo femminile *à la mode*²⁰⁴, venendo consacrati come tipico indumento sportivo — «pour le ski, l'équitation, la chasse et le golf»²⁰⁵ — e come «robe d'intérieur»²⁰⁶, da portare comunque esclusivamente «dans l'intimité du home»²⁰⁷. Quando *La Garçonne* appare sul palcoscenico, il *pyjama* non è quindi considerato un'anomalia, una 'distrazione sintattica' all'interno del codice vestimentario femminile. Anzi, dai commentatori

²⁰⁴ Pur iniziando ad essere considerati un indumento non più prettamente maschile — del resto è già a partire dalla seconda metà del XIX secolo che i pantaloni vengono adottati, seppur non in maniera imponente da lanciare tendenze vestimentarie che attecchissero in modo da ridefinire il guardaroba femminile scalzando le vecchie consuetudini e imponendo un nuovo regime di pudore —, i calzoncini appariranno nella loro «version élégante», quindi al di fuori di un preciso ambito e di uno specifico spazio nel quale essere indossati (sport, casa, lavori faticosi e umili), solo allo scadere degli anni '20 (Cfr. Diana Crane, *Il modo di vestire delle donne come resistenza non verbale. Confini simbolici, abiti alternativi e spazio pubblico*, in, *Questioni di moda...*, op. cit.).

²⁰⁵ Christine Bard, *Les Garçonnes. Modes et fantasmes des Années folles*, Flammarion, Parigi, 1998, p. 29.

²⁰⁶ Nella rivista di moda *Femina* del 1924, citato in, Christine Bard, *Les Garçonnes...*, op. cit., ibidem.

²⁰⁷ Ibidem.

dell'epoca²⁰⁸ viene giudicato quale vero e proprio esempio di eleganza, contribuendo, insieme alle altre *toilettes* esibite durante la commedia dall'attrice che interpreta Monique, la celebre Renée Jeanne Falconetti — che solo due anni più tardi reciterà la parte di Giovanna d'Arco nel famoso film del regista e sceneggiatore danese Carl Theodor Dreyer *La passion de Jeanne d'Arc* (1928) —, alla definizione di una *silhouette* «d'un chic veritable»²⁰⁹.

Dagli articoli apparsi sulla stampa nei giorni successivi al debutto in teatro, e non dalla sceneggiatura, si viene a conoscenza della presenza all'interno della commedia di danze a ritmo di jazz e di tango, che dimostrano come la *garçonne* 'teatrale' ballasse tanto quanto quella romanzesca. Ma, definiti del tutto «convenables»²¹⁰, i balli non disturbano più, non infrangono il senso del pudore come in passato. Non fanno scalpore né le allusioni alla droga — in una scena la protagonista compare con in mano «un peu de *niege*»²¹¹, esplicito riferimento alla cocaina attraverso l'espressione gergale utilizzata per indicarla — né la tematica del secondo atto, incentrato sulla dipendenza da sostanze stupefacenti della giovane e della sua cerchia di amici.

In realtà, ciò che effettivamente stupisce è proprio la distanza — per di più programmatica, nel senso di fortemente ricercata e persino rivendicata dallo stesso scrittore francese — tra la *pièce* e il romanzo. Convinto che il teatro sia «plus brutal (...), plus direct [du roman]» grazie a «le personnage en chair et os, l'acteur»²¹² — che amplifica la forza della «phrase et de l'idée»²¹³ —, e soprattutto persuaso che il genere teatrale si basi, all'opposto dell'arte romanzesca, su una «synthèse de l'analyse»²¹⁴,

²⁰⁸ Interessante è notare come considerazioni sui modelli indossati dalle attrici della commedia marguerittiana si abbiano non tanto, o non solo, in riviste di moda specializzate, come “La Gazette du Bon ton” o il mensile “Femina”, quanto piuttosto in quotidiani e periodici quali “Comoedia”, “Excelsior”, il “Mercure de France”, “La Volonté”, “Les Gaulois”, che con l'analisi delle tendenze vestimentarie non hanno un legame diretto.

²⁰⁹ Albert du Meylin, «*La Garçonne*», *pièce...*, op. cit.

²¹⁰ Ibidem.

²¹¹ Ibidem.

²¹² Georges Schmitt, *M. Victor Marguerite, auteur dramatique*, in “La Volonté”, 2 luglio 1926.

²¹³ Ibidem.

²¹⁴ L'opposizione tra teatro e romanzo, quest'ultimo considerato analisi di una sintesi, mentre il primo sintesi di un'analisi, viene ripetuta più volte dall'autore. Si ritrova infatti sia nell'articolo appena citato di Schmitt, sia in un altro comparso sempre su “La Volonté” il giorno stesso della prima al *Théâtre de Paris*, sia ancora nell'*Avant-propos* del testo *La Garçonne, pièce en 3 actes et 4 tableaux, suivie de quelques documents* pubblicato l'anno successivo al debutto della *pièce* e nella conversazione con Maurice Roy pubblicata in *Sur la jeune fille, la femme et l'amour. Ainsi parla... Victor Marguerite. Paroles recueillies par Maurice Roy*, nel 1929. Ribadendo più volte questa distinzione, Marguerite non vuole altro che distinguere i due testi, cercando così di motivare, riportando ogni volta la questione dell'incomprensione che ci fu attorno al suo romanzo e della profonda ingiustizia che qualsiasi tipo di censura costituisce nei confronti della libertà di pensiero e di espressione. In questo modo lo scrittore francese riporta

Margueritte giustifica la versione estremamente succinta della storia di Monique Lerbier presentata nella *pièce*, teorizzando di aver voluto arrivare al nocciolo, alla «substance, [à] l'idée principale de *La Garçonne*»²¹⁵, per dipanare così finalmente le incomprensioni che avevano caratterizzato *ab origine* la fruizione del libro.

Come sottolinea lo stesso scrittore quindi «la première partie du roman (...) c'est le seul point de ressemblance». Notevoli sono infatti le differenze con la messinscena teatrale che, pur riproponendo la struttura tripartita del libro, se ne discosta sia nello svolgimento dell'intreccio — per cui la seconda parte è ambientata esclusivamente nello studio-*garçonnière* della fanciulla dove questa non fa altro che abusare di 'opium', di 'confiture' e di 'poudre', ballare con i suoi amici, senza neanche che si intuiscono le diverse relazioni sentimentali che invece scandiscono in qualche modo il percorso intrapreso dalla *garçonne* romanzesca —, sia soprattutto nel finale. Il terzo e anche ultimo atto, che si svolge nella villa di campagna di Boisselot con il quale, come nel testo letterario, Monique intraprende una storia d'amore, si concentra esclusivamente sul rapporto morboso tra i due. La gelosia di lui viene condensata in un'unica frase che tende ad una stereotipizzazione finanche eccessiva del personaggio.

«Tu t'occuperas de la maison, comme une vraie femme
(...) Ça veut dire que c'est moi qui commande!»²¹⁶

Con questa affermazione perentoria Boisselot viene presentato e confinato nel *clichè* del «vieil homme»²¹⁷, ovvero dell'uomo retrivo di fronte ai cambiamenti sociali in atto personificati dalla protagonista.

Se nel romanzo, alla fine della storia tormentata con Régis, aveva luogo il felice incontro con il professore Georges Blanchet, che sanciva finalmente l'acquisizione da parte di Monique dell'oggetto di valore di tutto il suo agire e conseguentemente ne decretava la realizzazione in quanto soggetto, nella commedia l'epilogo è sostanzialmente differente e, come corollario, anche la 'morale' del racconto viene sensibilmente modificata. Nel romanzo di Margueritte l'inizio della relazione con Blanchet — i due si ritroveranno sposati ma non ne *La Garçonne*, bensì in *Le couple*, l'ultimo episodio della trilogia

strategicamente l'attenzione su di sé e sulla sua 'opera scandalosa' mistificando quella che non è altro se non un'ennesima operazione pubblicitaria dietro la più nobile causa della critica ad ogni forma censorea.

²¹⁵ Georges Schmitt, *M. Victor Margueritte...*, op. cit.

²¹⁶ Victor Margueritte, *La Garçonne, pièce en 3...*, op. cit., p. 186.

²¹⁷ *La Garçonne. Analyse*, testo pubblicato nel libretto di presentazione al *Théâtre de Paris* della *pièce* di Victor Margueritte nel 1926.

marguerittiana della *Femme en chemin* —, e il ritorno all'attività lavorativa segnano il raggiungimento da parte della protagonista della sua 'esistenza modale', vale a dire del suo 'voler essere' donna, distinguendo nettamente le tre tappe esistenziali della *jeune fille*, della *garçonne* e della *femme*. Una scansione che propone quindi come nuova segmentazione quella che è stata definita *garçonnesse*, ovvero una nuova e precisa età all'interno del tempo della vita femminile. Nella *pièce* tutto questo viene a mancare. Nella versione teatrale la giovane, in seguito all'ennesimo litigio con Boisselot, se ne va, ovviamente in macchina, lasciando sospeso il suo destino. O meglio, non arrivando a divenire *femme*. Questa variazione, che potrebbe sembrare non sostanziale ai fini della descrizione del nuovo tipo epocale, è di fatto fondamentale perché trasforma lo scopo ultimo insito nel testo del '22. Al contrario di ciò che succede nel romanzo, in cui l'autore si preoccupa di delineare questa nuova figura del corpo e forma di vita femminile tipizzandola e quindi anche normalizzandola, nella sceneggiatura, scritta ben quattro anni dopo, lo scrittore non ha più il problema di dover individuare, fissandone gli attributi distintivi che ne determinano l'essere e l'apparire, il nuovo soggetto. La *garçonne*, che trova la sua definizione proprio nelle pagine dell'opera romanzesca, è ora facilmente — se non immediatamente— identificabile con una precisa *silhouette* e con un altrettanto specifico paradigma comportamentale.

Le strategie adottate da Margueritte nel romanzo per legittimare la sua operazione di tipificazione — battezzare il nuovo tipo femminile con un nome comune messo a titolo del romanzo, disseminarne i tratti invariati che lo caratterizzano tra diversi personaggi del racconto, presentare quindi la protagonista, non quale *unicum*, ma al contrario quale *exemplum* di una inedita forma di vivere ed esprimere la femminilità tipica di quella che sarà la *femme de demain*, e introdurre una nuova età, relativa all'essere *garçonne*, entro il tempo esistenziale della donna, tentando così in qualche modo di far rientrare nella consuetudine la nuova figura sociale — possono venire tranquillamente meno, o comunque essere utilizzate per ben altri motivi. E l'autore, più che concentrarsi sull'istanziamento della *garçonne* quale personaggio letterario, forma di vita, corpo sociale e figura estetica, può così raccontare la storia di Monique Lerbier, che è *garçonne* nel 1926 e che, quindi, non è più chiamata a rappresentare una tappa nel percorso emancipativo ed esistenziale della donna, bensì la *femme à la mode*, che indossa *pyjama* e fuma sigarette e che, pur potendosi perdere in vizi e licenziosità, alla fine, sicura del bagaglio culturale acquisito — non tanto dal personaggio quanto proprio

dal tipo sociale che oramai si aggira «en chair et en os, dans le monde entier»²¹⁸ — riesce ad abbandonare le proprie dipendenze e infine anche a lasciare il ‘vieil homme’ che ne limita la libertà, andandosene per la propria strada «coeur meurtri, mais tête haute»²¹⁹. La *pièce* quindi non è solo sommaria perché non riporta i passaggi cruciali che nel romanzo segnavano tanto lo svilupparsi della vicenda quanto soprattutto il delinearci del nuovo soggetto sociale, ma perché in effetti «M. Victor Margueritte ne nous apporte rien de neuf»²²⁰ e anzi, a forza di edulcorare il racconto, eliminando i passi che avrebbero potuto suscitare di nuovo uno scandalo, snatura l’opera originaria. E la altera appositamente viziandone il significato di fondo, come dimostra il confronto tra le chiuse dei due testi. Se infatti nel romanzo, Madame Ambrat e il Professor Vignabos, giudicando compiuta la realizzazione del ‘voler essere’ della protagonista — ovvero la sua trasformazione in donna —, considereranno la tappa della *garçonne* come fase fondamentale di quel processo *in fieri* di affrancamento e di emancipazione che porterà all’indipendenza della *femme de demain*, nella *pièce* il mondo appare oramai completamente *renversé*, come ben esplica la battuta finale lasciata alla domestica di Boisselot, Giulia. Ed è in questo capovolgimento oramai avvenuto della passata consuetudine, che la *jeune fille moderne* ha già «conquis son indépendance»²²¹.

La liminalità che contraddistingue la *garçonne* del romanzo, definita proprio dall’essere soggetto di passaggio tra forme di vita che stanno lentamente perdendo la loro presa sul presente - divenendo sempre più desuete - e modalità d’essere e di apparire che al contrario si iniziano a intravedere, sembra venire così attenuata o meglio accettata, inglobata all’interno di un nuovo orizzonte culturale.

Tipo sociale riconosciuto, e soprattutto *silhouette* entrata a far parte del sistema moda a tutti gli effetti, la *garçonne* non rappresenta più un momento esplosivo che sovverte radicalmente strutture sociali vigenti, ma genera al massimo qualche perturbamento nell’ordine dello *status quo*, che, dopo il passaggio della turbolenza, si trova sì *ri-articolato*, nuovamente ordinato, ma senza grandi lacerazioni.

Se la *garçonne* romanzesca si pone in una zona interstiziale e si presenta non a caso come soggetto *étourdie*, ovvero che non ha chiara coscienza dei suoi atti e di se stesso, come fosse ebbro, e che, confuso e sopra le righe, è profondamente *bouleversé*, agitato e

²¹⁸ Victor Margueritte, *La Garçonne, pièce en...*, op. cit., p. 7.

²¹⁹ *La Garçonne. Analyse...*, op. cit.

²²⁰ Emile Mas, «*La Garçonne*»..., op. cit.

²²¹ Op cit., *La Garçonne. Analyse...*

quindi assolutamente non ancorato ad una posizione precisa e stabile, nella sceneggiatura la liminalità del tipo, nonostante si voglia far sussistere in quella indefinitezza tra ‘non-maschile’ e ‘non-femminile’ che già distingueva l’eroina del romanzo, perde la sua forza trasgressiva e dirompente. Entrata oramai nel dominio di moda, nonché in quello delle arti visive, la *garçonne* si è già introdotta come nuova grammaticalizzazione della figura del corpo e dello stile di vita femminili, così da non creare più scalpore. E persino la dissolutezza, su cui Margueritte insiste — dedicando tutto il secondo atto alla tossicodipendenza di Monique — per lanciare la sua *pièce*, ha perso di mordente.

«Et ce n’est pas parce que Monique se coiffe en garçon, porte de pyjamas, met un peu de “niege” sur sa main, et imite Josephine Baker, ni parce qu’une Russe détraquée se vautre sur un divan en réclamant sa pipe d’opium, que nous pourrions nous sentir excités par l’attrait du vice... Ces perversités là sont d’une ingénuité touchante»²²²

Il commento di Albert du Meylin nel suo articolo «*La Garçonne*», *pièce en trois actes et quatre tableaux de M. Victor Margueritte* pubblicato sul quotidiano “*Comoedia*” pochi giorni dopo il debutto al *Théâtre de Paris* è sintomatico dei cambiamenti intercorsi nel regime di pudore e nel gusto dalla data della pubblicazione del romanzo a quella della presentazione dell’opera marguerittiana sul palcoscenico. Ciò ovviamente non significa che nel 1926 l’assunzione di oppio e cocaina sia rientrata nell’abitudine, ma che la descrizione di tali perversioni, così come proposta dallo scrittore francese, venga interpretata quale *escamotage*, stratagemma retorico e registico che, atto a stupire, otteneva invece scarsi risultati. Se i chiari riferimenti alle droghe sembrano banali nella loro ingenuità e quindi perdono la loro efficacia, è soprattutto perché appaiono quali «*réaction d’une origine bien littéraire, bien romantique*»²²³ che non ha nulla «*des moeurs d’aujourd’hui*»²²⁴. Per quel che riguarda i capelli corti e i *pijamas*, invece, questi designano oramai la *femme chic*, non provocando quindi alcuno scandalo. Mentre le danze, anche quelle più provocanti, *frôleuses* e *chaloupées* — per riprendere i termini con cui vengono descritti i balli della *pièce* dalla stampa dell’epoca —, divenute

²²² Albert du Meylin, «*La Garçonne*», *pièce...*, op. cit.

²²³ Ibidem.

²²⁴ Ibidem.

profondamente *à la mode* proprio grazie a Josephine Baker, non impressionano più il pubblico del periodo, rappresentando un semplice *déjà vu*, qualcosa cioè di già visto, di già conosciuto.

Il fatto che restino pochi echi del romanzo e soprattutto della *garçonne* antonomastica risulta alla fine dei conti essere un difetto della commedia, che, volendosi emancipare dal testo romanzesco, senza però proporsi come qualcosa di totalmente nuovo — in modo da approfittare della fama assunta dall'opera —, sembra avere «les épaules un peu frêles pour supporter un titre aussi lourd»²²⁵, a testimonianza di quanto fosse ancora percettibile la risonanza avuta originariamente dalla storia e soprattutto da quella avuta dal nome comune posto a titolazione del libro.

Nonostante il tema di fondo della messinscena, ovvero lo scontro tra l'uomo retrico e possessivo e la *jeune fille moderne* indipendente e scaltra che si fa effigie — o quantomeno questo è l'intento dell'autore — della battaglia per l'eguaglianza tra i due sessi, venga sottolineato in tutti gli articoli che trattano dello spettacolo, sia per lodarne sia per criticarne l'intento moraleggiante²²⁶ —, in realtà ciò che risulta al centro dei commenti, oltre alla monotonia della *pièce*, alla sua pochezza nei confronti del romanzo — anch'esso da molti ritenuto non particolarmente brillante — e alla superficialità nella resa della psicologia della protagonista, è che lo spettacolo teatrale venga ridotto ad un vero e proprio *défilé* degli abiti indossati da M.lle Falconetti e dalle altre interpreti femminili.

Se la Monique teatrale ha ben poco della *garçonne* antonomastica, saranno allora soprattutto i vestiti ad ipostatizzare, ad identificare, la nuova figura del corpo e forma di vita. Del resto, «le type de la *garçonne* existe vraiment, mais il n'est pas dû à une crise

²²⁵ Ibidem.

²²⁶ Accanto ai commenti che sottolineano il merito di Marguerite di seguire e descrivere le trasformazioni nei costumi dell'epoca, veicolando l'attenzione dei suoi contemporanei su alcuni problemi sociali capitali, come appunto, la necessità di raggiungere l'eguaglianza tra i sessi, di legiferare norme che riconoscano l'*union libre* e che soprattutto tutelino i figli nati al di fuori del matrimonio, vi sono quelli in cui, al contrario si rimprovera allo scrittore francese di voler speculare sulle persone poco colte — «femmes ou filles sans instruction» — vendendo loro storie piccanti camuffate da insegnamenti morali. È indubbia la volontà dell'autore di approfittare di un argomento scottante, come l'emancipazione sessuale della donna, rendendolo facilmente vendibile anche attraverso una forma letteraria retrograda e antiquata come quella del *roman des mœurs* — diffusa soprattutto nel XIX secolo —, caratterizzata proprio dalla volontà di descrivere un determinato tipo umano nato in una certa epoca e sotto determinate condizioni sociali. Ciò che più conta all'interno di questa analisi, non è tanto stabilire i meriti letterari del romanzo marguerittiano — che sicuramente non rappresenta un capolavoro all'interno della letteratura francese —, quanto sottolineare in che modo e perché un'opera non eccelsa, secondaria, rispetto ad un panorama culturale in fermento e foriero di idee e forme espressive avanguardiste, sia riuscita non solo ad influire sostanzialmente sulla cultura dell'epoca, sottolineando alcuni cambiamenti nel gusto e nel costume del periodo, ma anche inserendosi anche nel processo della loro trasformazione.

passionelle»²²⁷, come sembra invece emergere dalla sceneggiatura di Margueritte. Il nuovo *exemplaire* femminile è infatti, a tutti gli effetti, «une type humaine de l'époque»²²⁸. Poiché nella *pièce* ciò che manca e che fa apparire debole la commedia è proprio quel processo di tipificazione e di normalizzazione che contraddistingue il romanzo marguerittiano facendolo apparire tanto *osé*, ecco allora che, i capi di vestiario mostrati sfilare sul palcoscenico — vera ribalta, vera piattaforma espositiva, insieme allo schermo cinematografico, per la presentazione dei nuovi modelli da parte dei *couturiers* — diventano, insieme al titolo, l'unico chiaro elemento per riconoscere e identificare la *silhouette garçonnière*.

Le donne sedute tra il pubblico, pur non arrivando ad identificarsi nella condotta della protagonista, riconoscono e si riconoscono però in quel modo di abbigliarsi *à la garçonne* che contraddistingue un preciso stile, uno specifico codice vestimentario, già profondamente alla moda.

Accanto alle chiose critiche sulla sceneggiatura, sugli attori e sulle scenografie — delle quali si evidenzia il gusto orientaleggiante enfatizzato da «profonds divans avec amoncellement de coussins»²²⁹, da «un plateau à fumer, petits meubles chinois»²³⁰ e, per finire da un «grand Buddha hiératique»²³¹ —, si trovano così descrizioni assai particolareggiate sulle *toilettes* delle interpreti femminili, in particolare sui tessuti e sui colori utilizzati.

«Les manteaux sont de velours, de kasha, de drap, et garnis de fourrure. Le pyjama de satin noir, avec vêtement de satin rouge brodé or, est d'un très bel effet. Les couleurs surtout ont été très étudiées. Pâles elles gardent néanmoins, sous l'éclat de la rampe, des reflects harmonieux pour le teint: voici des roses, des ors, des verts, et des violines qui nous enchantent»²³²

è riportato sul quotidiano “Excelsior” che sottolinea l'eleganza dei modelli, mostrando

²²⁷ Albert du Meylin, «*La Garçonne*», *pièce...*, op. cit.

²²⁸ Gabriel Reuillard, «*La Garçonne. Trois actes et quatre tableaux de M. Victor Margueritte*», Richelieu - Arts du spectacle, Rf. 65669 (1), p. 9.

²²⁹ Victor Margueritte, *La Garçonne, pièce en 3...*, op. cit., p. 162.

²³⁰ Ibidem.

²³¹ André Rouveyre, «*La Garçonne*», *trois...*, op. cit.

²³² Marcy Ducray, *Le Théâtre de Paris a mis à la scène le roman retentissant de M. Victor Margueritte, «La Garçonne»*, in “Excelsior”, 13 luglio 1926.

ancora una volta come anche un capo di abbigliamento quale il *pijama* rientrasse nelle tendenze di moda del periodo e non creasse alcuno scompiglio.

Tra i diversi articoli che trattano della messinscena teatrale e si soffermano sugli abiti indossati dalle attrici, è infatti solo quello di André Rouveyre pubblicato sul “*Mercure de France*” che stigmatizza — il tono polemico percorre l’intero testo estremamente critico nei confronti di Margueritte e de *La Garçonne* — la *silhouette* delineata dai «pantalon de soie noire»²³³, sostenendo che la Falconetti, con i capelli «très courts»²³⁴ — nonostante la foto dell’attrice all’interno del libretto di presentazione della *pièce* non mostri un taglio così radicale, come quello da lei sfoggiato solo qualche anno più tardi per interpretare *La passion de Jeanne d’Arc* (img. 46 e img. 47)— e vestita con i calzonni avesse «l’air d’un inverti»²³⁵. È questa un’opinione isolata che risulta eccessiva, sia se paragonata alle altre considerazioni scritte sulla commedia, che, pur dando giudizi non sempre favorevoli sulle scelte registiche e sulla sceneggiatura, dimostrano comunque un certo entusiasmo di fronte all’eleganza degli indumenti lasciati sfilare sul palcoscenico, sia in rapporto alle tendenze vestimentarie del periodo.

Del resto è lo stesso giornalista a dover subito dopo ammettere, pur non abbandonando il registro caustico del suo intervento, come i pantaloni siano l’unico elemento che potrebbe rimandare — si potrebbe aggiungere solo per chi, come Rouveyre (che lo afferma all’inizio del suo scritto), ha letto il romanzo e conosce la relazione tra Monique e Niquette, nella *pièce* solo lontanamente evocata — ad una possibile omosessualità della protagonista.

Ad ogni modo, nonostante l’articolo sul “*Mercure de France*” rimanga, relativamente alla questione dell’omosessualità, una voce isolata rispetto alle opinioni espresse dagli altri critici, il commento si rivela comunque significativo e non del tutto inadeguato, giacché va ad evidenziare una di quelle sfumature semantiche assunte dal termine *garçonne* che si insinueranno progressivamente nella sua definizione, influenzando sensibilmente anche sulle interpretazioni date dalla letteratura critica all’opera di Margueritte e alla nuova figura del corpo e forma di vita femminile.

Per il momento, comunque, stando a ciò che si evince dalla maggioranza dei giudizi pronunciati sullo spettacolo, il neologismo identifica in primo luogo la *femme à la mode*, elegante, *chic*, e soprattutto *moderne*. E, proprio grazie al processo di immedesimazione

²³³ André Rouveyre, «*La Garçonne*», *trois...*, op. cit.

²³⁴ *Ibidem*.

²³⁵ *Ibidem*.



img. 46
Renée Jeanne Falconetti
in *La Garçonne*, pièce teatrale
di Victor Margueritte, 1926.



img. 47
Renée Jeanne Falconetti
in *La passion de Jeanne d'Arc*, film di Carl Theodor
Dreyer, 1928.



img. 48
Illustrazione delle *toilettes* femminili presentate durante lo spettacolo teatrale
La Garçonne di Victor Margueritte, in "Excelsior", 13 luglio 1926.

con l'attore che, muovendosi in carne ed ossa davanti allo spettatore, lo coinvolge omeopaticamente nello spazio dell'opera, e che, nel caso de *La Garçonne*, appare ancor più vicino al pubblico avendo come pretesa quella di interpretare la contemporaneità, gli abiti sfoggiati dalle attrici vengono trattati direttamente come modelli da indossare una volta scesi dal palcoscenico (img. 48). Oltre a venire minuziosamente descritti, i capi mostrati durante lo spettacolo vengono infatti messi in relazione con la moda del periodo, a dimostrazione da una parte di come non si allontanassero radicalmente dalle tendenze vestimentarie dell'epoca e dall'altra di come illustrassero il passaggio da una stagione all'altra, ovvero l'«évolution»²³⁶ tra «la mode qui meurt lentement et celle que les couturiers vont montrer dans quelques jours»²³⁷.

La Garçonne 'teatrale', pur discostandosi profondamente da quella antonomastica profilata nel romanzo, con la quale non condivide né l'esistenza modale — ovvero il divenire *femme* —, né di conseguenza la scansione nelle tre età e nelle altrettante fasi esistenziali che invece vengono fortemente distinte nel testo originario, occupa tuttavia una posizione significativa nell'operazione di ricostruzione, sia delle varie trasduzioni della nuova figura femminile, sia delle differenti variazioni semantiche assunte dal termine proprio nel suo trasmigrare da una forma espressiva all'altra e da un dominio culturale all'altro.

Una volta stabilita l'esistenza all'interno della società del nuovo tipo umano, al quale si attribuisce una precisa forma di vita e un altrettanto determinato stile vestimentario che ne identifica e ne individua l'estetica, se ne sancisce anche l'emancipazione dalla sua origine letteraria che ne aveva decretato il nome ed i tratti distintivi.

Affinché la propria eroina venga riconosciuta come *garçonne*, la *pièce*, nel suo distinguersi sensibilmente dal romanzo, insiste quindi, oltre che sul titolo, anche sui vestiti indossati dalle attrici, contribuendo così a delineare il profilo caratteristico di questo soggetto sociale — che fuori dal palcoscenico si ritrova già in «milliers d'exemplaires en chair et en os dans le monde entier»²³⁸ —, e a ribadire alcuni dei caratteri salienti che ne contraddistinguono l'essere e l'apparire. Ancora con i capelli corti, ma questa volta con i calzoncini, che nel loro aderire allo snodarsi del corpo svelano enfaticamente le gambe ed agevolano i movimenti, e con abiti dai tessuti sempre più

²³⁶ Marcy Ducray, *Le Théâtre de Paris a mis...*, op. cit.

²³⁷ Ibidem.

²³⁸ Victor Margueritte, *Pourquoi j'ai mis...*, op. cit., la stessa citazione si trova poi anche in Victor Margueritte, *La Garçonne, pièce en...*, op. cit., p. 7.

«souples [et] légères»²³⁹, «la *silhouette* s'assouplit encore»²⁴⁰, si libera, mostrando così la propria agile e flessuosa fisionomia e confermando ancora una volta come la *garçonne* abbia a che vedere con l'enunciazione di un nuovo paradigma comportamentale che testimonia dell'emancipazione dalle convenzioni esteriori precedenti soprattutto attraverso una diversa consapevolezza della corporeità femminile. Una differente percezione, una diversa cognizione, alla quale concorre anche la nuova foggia degli indumenti tesa a svelare la vera articolazione dell'anatomia della donna. Quando, un anno dopo l'esordio della *pièce* a teatro, per descrivere la fortuna avuta dalla figura da lui tratteggiata — nel romanzo, nel film e poi anche nella commedia —, Margueritte afferma che:

«Ce ne fut pas seulement affaire de mode. Les robes à la *garçonne*, le coiffures à la *garçonne*, les poupées à la *garçonne*, les parfums à la *garçonne* étaient mieux que les signes passegeres d'une petite révolution. Ils étaient, et ils demeurent les symptômes d'une évolution»²⁴¹

lo scrittore evidenzia un aspetto fondamentale di quello che, per la sua pervasività, si delinea essere un vero e proprio fenomeno culturale. Nel rilevare quanto «ce substantif féminin (...) a maintenant fait dans la langue française, comme dans les moeurs internationales, une irrésistible entrée»²⁴², l'autore fa infatti emergere come l'affrancamento di cui egli vede foriero il nuovo tipo sociale ed epocale abbia in realtà profondamente a che vedere con la trasformazione dei costumi. Ovvero con il superamento delle vecchie consuetudini che, oramai passatiste, devono essere scalzate, e con l'introduzione di un *habitus* originale, di un nuovo modo cioè di agire, di fare, ma anche di apparire e quindi di abbigliarsi. La versione teatrale de *La Garçonne*, in cui il vestito assume un'importanza fondamentale nel riconoscimento e nell'identificazione della *silhouette garçonnaire*, mostra quindi come, proprio coincidendo con una incisiva e significativa variazione dei *moeurs* vigenti e quindi con una sensibile mutazione delle gerarchie sociali, dei modelli dell'immaginario, nonché delle figure del corpo e della teoria del sensibile, il nuovo tipo umano ed epocale sia, contrariamente a ciò che afferma Margueritte, profondamente un *affaire de mode*, una questione cioè che afferisce alla

²³⁹ Marcy Ducray, *Le Théâtre de Paris a mis...*, op. cit.

²⁴⁰ Ibidem.

²⁴¹ Victor Margueritte, *La Garçonne, pièce en 3...*, op. cit., p. 7.

²⁴² Ibidem.

storia della corporeità (pubblica e privata) — quindi dell'identità —, alla storia delle apparenze, delle relazioni e delle scelte estetiche e politiche dei soggetti sociali.

2.5. *La complessizzazione della figura della garçonne. Una traduzione intersemiotica*

La visione evolucionistica dello scrittore francese, che presenta il tipo sociale da lui portato — anche fuor di metafora — sotto le luci della ribalta come un'età, una fase esistenziale all'interno di quello che più che un processo di emancipazione, di liberazione femminile — che presuppone un'azione socio-politica da parte degli individui — assume l'aspetto di uno sviluppo tanto culturale quanto biologico, ovvero di un passaggio da forme più rudimentali e inferiori — la *garçonne* — a forme con un maggior grado di perfezione, di progresso — la *femme* —, è incompleta e fuorviante. Se introdurre, con il proprio romanzo, la nuova forma di vita quale precisa tappa esistenziale all'interno del percorso evolutivo della donna, aiuta a ricondurla più facilmente all'interno dell'ineluttabile progredire delle cose, normalizzandola — tentando cioè di far rientrare dentro la consuetudine, una figura che, affrancatasi dal punto di vista sessuale, sembrava fuggire e trasgredire la 'legge naturale' secondo la quale alle donne non è lecito avere rapporti sessuali al di fuori del matrimonio —, giustificare la liminalità di questo nuovo tipo umano come caratteristica del suo essere transeunte, di passaggio, e non riconoscerla invece quale tratto peculiare che lo individua, appare così estremamente riduttivo poiché non ne ammette il valore essenziale. Quello cioè di costituire la specificità, l'identità stessa di questo particolare soggetto sociale.

Pur offrendo — al di fuori delle pagine del testo romanzesco — un'interpretazione parziale della liminalità della *garçonne* che, al contrario, nel racconto, emerge con chiarezza quale suo attributo sostanziale, fondante, Margueritte ha il merito, non solo di avere proclamato l'esistenza di questo tipo umano ed epocale, battezzandolo e tipizzandolo, ma anche di aver collaborato in modo decisivo al suo progressivo autonomizzarsi dal personaggio letterario.

Contribuendo, più o meno direttamente, alla traduzione del proprio testo in differenti forme espressive, quali cinema, arti visive e teatro, lo scrittore ha infatti partecipato al processo di complessizzazione della nuova figura femminile, rendendola di volta in volta sempre un po' più infedele, ovvero difforme dall'originale. Nella trasposizione o meglio transduzione de *La Garçonne* in film, illustrazione e *pièce* teatrale, l'identità

tracciata nel romanzo acquisisce nuovi attributi. È proprio arricchendosi di altre caratteristiche, inedite rispetto a quelle iniziali, che la *garçonne* trova nuovi modi di venire rappresentata, spesso correlati alla ricezione sociale del romanzo. A come cioè il paradigma comportamentale delineato originariamente dall'autore ha trovato corrispondenza con una serie di gesti, di attitudini che, pur non comparando all'interno di quell'insieme di attributi caratterizzanti il soggetto dell'enunciazione tratteggiato nel romanzo — la *garçonne* —, vengono comunque considerati pertinenti ad esso — perché anch'essi in una posizione intermedia, interstiziale, magari tra ciò che è conveniente e ciò che è sconveniente, tra ciò che è 'non-maschile' e ciò che invece è 'non-femminile' — e quindi passibili di essere inseriti nelle raffigurazioni successive. L'identificazione di quel patrimonio segnico definito da Margueritte e teso a costruire la presenza e la rappresentazione dell'identità *garçonnière* porta all'arricchimento di quell'insieme di tratti variabili che ne consentono la flessione in diverse manifestazioni. Nel caso specifico della *garçonne*, il *type*, ovvero il nodo invariante di attributi che la definiscono come soggetto peculiare, viene sì delineato nel racconto, ma, andando ad indicare una forma di vita e una figura del corpo già esistenti seppur ancora non individuate attraverso un nome e attraverso un processo di istanziazione che le definisce come tali, trova ulteriore caratterizzazione proprio al momento della ricezione e della metabolizzazione sociale dell'opera letteraria. Ecco allora che alcuni dei caratteri distintivi assunti dal tipo femminile solo una volta dopo essere uscito dal romanzo e venire tradotto in altri media, concorrono a definirne l'identità visiva divenendo vere e proprie marche di riconoscimento.

Tutte le nuove fanie con le quali l'essere *garçonne* si dà a vedere, si manifesta, mostrano quindi il suo graduale arricchimento semantico ed espressivo, il suo progressivo complessizzarsi e, di conseguenza, l'aumentare delle diverse sfumature di significato assunte dal neologismo che la designa.

Così, la *garçonne* romanzesca, quella antonomastica, ovvero la donna indipendente che guida, che fa sport, che si taglia i capelli e che ha raggiunto una certa emancipazione culturale, economica e soprattutto sessuale — con la conseguente consapevolezza del proprio essere corpo e carne —, finirà con il venire identificata anche con colei che fuma sigarette, che incrocia le gambe e indossa la cravatta, con la *femme tout buste et desossée* dal corpo filiforme e sinuoso delle illustrazioni di moda e dei dipinti di Van Dongen —

che portano a riconoscerla anche nelle «smidollate giraffe»²⁴³ futuriste —, e infine con colei che veste i pantaloni.

In questo passaggio da un dominio culturale all'altro e da una forma espressiva all'altra, il termine, condensando diversi attributi — varianti e invarianti — e seguendo, ora il prevalere dell'uno ora dell'altro nella definizione dell'identità *garçonnière*, arriva ad assumere accezioni anche lontane da quella originaria, come ad esempio quella di *inverti* di cui parla André Rouveyre.

Inoltre, nel farsi portavoce, attraverso la letteratura e le arti visive, di affetti e percetti nuovi, ovvero di affezioni e percezioni che eccedono, che vanno oltre, quelle ordinarie, la *garçonne* si propone come vera e propria figura estetica²⁴⁴. Nel presentare l'*identikit* di un tipo sociale inedito, che trasforma la *silhouette* femminile canonica; che racconta di una nuova percezione che si ha della corporeità e della carnalità femminili — e che la donna stessa ha di sé —; e che introduce un paradigma comportamentale nuovo, con i conseguenti effetti sulla dimensione patemica ed estetica del soggetto, Margueritte stabilisce quindi tanto quell'insieme, quell'assemblaggio di segni chiamati per fissare la presenza e la rappresentazione dell'identità della *garçonne*, quanto quella serie di affetti e percetti fuori dall'ordinario che la definiscono come figura estetica. E sarà proprio nel suo essere, oltre che tipo umano ed epocale, anche potenza di affezioni e percezioni che la *garçonne* contribuirà alla nuova articolazione del corpo femminile nelle opere pittoriche e grafiche di Kees Van Dongen.

Per quanto riguarda la messinscena teatrale, l'avvenuto riconoscimento sociale dell'identità *garçonnière* con uno specifico tipo umano, e soprattutto con una determinata *silhouette*, appare prevalere sulla rappresentazione di quegli affetti e di quei percetti proposti dalla figura estetica della *garçonne*, come anche su quel processo di tipificazione che si proponeva come una delle peculiarità sostanziali del racconto marguerittiano. Nella *pièce* il termine va così ad indicare esclusivamente la *femme moderne*, elegante e chic, definita dalle *toilettes* indossate durante lo spettacolo.

²⁴³ Vedi nota n. 196.

²⁴⁴ Gilles Deleuze e Felix Guattari, nel loro *Che cos'è la filosofia*, distinguono tra figura estetica e personaggio concettuale. Se la prima è appunto la potenza di affetti e percetti, ovvero produce affezioni e percezioni che travalicano quelle consuetudinarie, il secondo, considerato vero agente dell'enunciazione, invece, proponendo concetti nuovi che superano quelli comuni, è il concetto in potenza. Secondo i due filosofi, queste diverse entità, pur essendo sostanzialmente differenti, possono passare l'una nell'altra in un divenire che le trascina entrambe e in un'intensità che le condetermina. Inoltre, Deleuze e Guattari, pur affermando che tanto le figure estetiche quanto i personaggi concettuali non possono essere ridotti a tipi psicosociali, riconoscono tuttavia la possibilità di uno sconfinamento e quindi di un continuo rinvio degli uni agli altri — che però non contempla il loro confondersi.

Per ciò che concerne la pellicola del 1923 — che non è stato possibile visionare —, non si può indicare con certezza il ruolo giocato dalla *garçonne* intesa quale figura estetica. Certo, come emerso dall'analisi delle uniche immagini a disposizione, il film registrava la ricezione sociale del romanzo, introducendo nel patrimonio segnico delineato nel testo letterario, una serie di nuovi attributi distintivi proponendoli quali nuove marche identitarie.

Se attraverso le transduzioni del testo originario nella pellicola di Du Plessy, nelle illustrazioni di Van Dongen del 1925 e nello spettacolo teatrale del 1926 si arriva già a ricostruire le diverse e principali fanie dell'identità visiva della *garçonne* e a descriverne il progressivo complessizzarsi — con le conseguenti sfumature semantiche acquisite dal neologismo —, sarà con la versione cinematografica del 1936, del regista e attore francese Albert Dieudonné che si arriverà ad una rappresentazione che condenserà tutti i tratti gradualmente ne hanno ridefinito il profilo, mostrando ancora una volta le trasformazioni subite dal termine.

Nel film, in realtà giudicato dalla critica banale sia per lo sviluppo dell'intreccio, sia per le scenografie, oltre che per le ambientazioni, ciò che più appare rilevante e innovativo è il mettere la nuova figura del corpo e forma di vita femminile direttamente tratte dal romanzo marguerittiano, in diretto rapporto con il travestitismo omosessuale (img. 49). Finita la moda *à la garçonne*, che con il vestirsi da uomo aveva ben poco a che vedere; inclusi già da qualche anno, alla fine degli anni '20, i pantaloni nell'abbigliamento da donna come capo di vestiario *tout court* — e non quindi da indossare esclusivamente entro le pareti domestiche —; introdotti nella consuetudine anche femminili gesti quale il fumare e l'accavallare le gambe, ciò che visivamente può, a metà degli anni '30, distinguere dalle altre donne una *garçonne* — vocabolo con il quale fino a qualche anno prima si designava la *femme à la mode* — che comunque deve apparire come 'altro', come tipo umano ed epocale a sé stante, è farle portare non solo i calzoncini, ma l'intero *smoking*. In questo modo, Dieudonné sottolinea una ulteriore variazione semantica conseguita nel corso del tempo dal neologismo. Se, nel 1926, l'essere *inverti* della *garçonne* continuava a rimanere un'allusione derivata dalla storia narrata nel romanzo — in cui l'emancipazione sessuale della protagonista e la sua presa di coscienza dell'essere corpo e carne si esplica anche nell'aver relazioni con altre donne — e a non avere corrispondenza nella forma di vita identificata da tale sostantivo, dieci anni più tardi, ciò che era stato una sorta di carattere recessivo — poiché non compariva —



img. 49

La Garçonne, film di Albert Dieudonné, 1936.

all'interno dell'insieme di tratti distintivi identificanti il soggetto sociale della *garçonne* diviene invece dominante, modificando profondamente il significato originario del termine e, cosa ben più interessante, proiettando anche sul passato la sua nuova accezione.

Non è certo la pellicola del 1936 in sé a determinare il cambiamento nel senso del vocabolo. Il film, ancora una volta, non fa che registrare e proiettare l'interpretazione data dalla società, questa volta però non più alla figura del corpo e forma di vita femminile originariamente descritta da Marguerite e poi divenuta emblema della donna *fashionable* della metà degli anni '20, quanto proprio al neologismo, che sin dal suo apparire come titolo del romanzo aveva dimostrato, per la sua costruzione etimologica e per la sua analogia con altri termini — per il suo proporsi cioè come declinazione femminile del nome comune *garçon* e contemporaneamente per il suo posizionarsi in una zona interstiziale tra questo e la *garce* (*garçon / garçonne / garce*) —, la sua forza evocativa.

Il regista francese, quindi, nel suo film non si rifà né alla *garçonne* antonomastica, né a quella della *pièce* del '26, bensì a quella degli anni '30, alla donna cioè che, non potendosi più presentare quale soggetto liminale attraverso posture, attitudini e abiti oramai assunti nel codice vestimentario, gestuale e comportamentale femminile, estremizza il proprio porsi *tra*, ad esempio vestendosi da uomo. In questo modo però quell'ambiguità tra 'non-maschile' e 'non-femminile' sembra perdersi, così come quell'assenza di predominanze che invece caratterizzava il tipo descritto da Marguerite. È in questa fase, quando cioè la figura e forma di vita delineata nel romanzo quale momento esplosivo tra due regimi di pudore viene inclusa in quello che essa stessa prefigurava, concorrendo alla costituzione di nuove consuetudini e di nuovi costumi, che il neologismo si ritrova ad indicare un determinato orientamento sessuale, fino a quel momento assolutamente non contemplato nella definizione del sostantivo. Ed è proprio a questo punto, dopo che il termine ha assunto il significato di ruolo di genere, che, in base ad un'interpretazione arbitraria e forzata, anche la prima Monique Lerbier — quella cioè romanzesca — finisce con il venir considerata come una «lesbienne devenue»²⁴⁵ e la

²⁴⁵ In *Les Garçonnes. Modes et fantasmes des Années folles*, Christine Bard, pur definendo la *garçonne* come una «jeune fille menant une vie indépendante», una «femme habillée à la mode» che «suggère des moeurs affranchies de la morale traditionnelle», e quindi ricostruendo le varie sfumature semantiche assunte dal vocabolo, tende però a dare maggior rilievo all'ultima accezione assunta dal termine, ovvero il suo individuare anche la donna «lesbienne». Partendo proprio da questo significato assunto dal neologismo solo in una fase successiva, l'autrice attribuisce tale valenza semantica anche all'utilizzo

garçonne antonomastica come la donna che mostra la propria emancipazione attraverso una profonda mascolinizzazione, attuata anche e soprattutto nell'adozione di un abbigliamento mascolino²⁴⁶. Cosa che, almeno nel caso della protagonista del romanzo

fattone da Margueritte nel suo romanzo tanto da affermare — ironizzando sulla terminologia ottocentesca utilizzata per spiegare l'omosessualità — che Monique rappresenti una «lesbienne devenue», quindi non convinta, che può «cesser de l'être», mentre Niquette quella «native». In questo modo, però, pur di avere un riscontro per le proprie teorizzazioni, non solo non si riconsce l'effettivo valore della *garçonne* antonomastica — a prescindere dalla qualità letteraria dell'opera e dal presunto fallocentrismo dello scrittore —, ma si finisce con il dare una lettura erronea del testo. La storica francese infatti, facendo rientrare Niquette nella categoria della *lesbienne native* non tiene conto della descrizione fatta del personaggio all'interno del racconto. Margueritte infatti sottolinea, con un esplicito doppio senso, come «plume et poil» — termini con cui si rinvia ovviamente tanto al sesso femminile quanto a quello maschile — fossero entrambi graditi alla *star* del *music-hall* che di conseguenza non sembra poter essere qualificata come *lesbienne native*, anche perché subito dopo lo scrittore sottolinea come la donna avesse avuto una lunga relazione con un *danseur-chanteur*. Più che mettere l'accento sulle preferenze sessuali di Niquette, Margueritte sembra volerne sottolineare la disinvoltura nel passare da una storia sentimentale all'altra — che permette di raggiungere quella consapevolezza del proprio essere corpo e carne che porta all'emancipazione sessuale femminile —, procedendo così, attraverso la dispersione dei tratti caratteristici la *garçonne* antonomastica al di là del personaggio di Monique, in quel processo di tipificazione del nuovo soggetto sociale apportato nel romanzo (il rinvio a Christine Bard è in, *Les Garçonnes. Modes et...*, op. cit., p. 62; mentre quello al testo di Margueritte è in, *La Garçonne*, op. cit., p. 132).

²⁴⁶ Estremamente significativo è a tale proposito il catalogo curato da Catherine Join-Diéterle su *Les Année folles 1919-1929*, pubblicato in seguito alla mostra omonima realizzata al Musée Galliera tra l'ottobre del 2007 e il febbraio del 2008, che ricostruisce la moda di quel decennio — e quindi quello stile *à la garçonne* che imperversò in quegli anni — e in cui non compare neanche un paio di pantaloni, se non quelli, sormontati da una lunga vestaglia, che costituiscono un elegante esempio di *pyjama* del 1925-1927. Come si trova a dover affermare nel suo saggio *La Garçonne mise à nu* la stessa Christine Bard, ben più cauta in questa occasione nel parlare dell'opera marguerittiana di quanto non lo sia nel testo precedentemente citato, «la masculinisation» della figura femminile divenuta emblema degli anni folli parigini è «largement fantasmée», il che conferma «l'absence du pantalon» all'interno dell'esposizione al Musée Galliera (*Les Anées...*, op. cit., p. 201). Al contrario, Mary Louise Roberts, nel suo *'This civilization no longer has sexes': La Garçonne and cultural crisis in France after World War I*, così come Julia Drost nel suo *La Garçonne. Wandlungen einer literarischen Figur*, enfatizzano la mascolinizzazione della *garçonne* antonomastica, quella cioè letteraria, sostenendo appunto come tale processo si esprimesse anche attraverso l'adozione di un abbigliamento mascolino, cosa che dal romanzo di Margueritte non emerge assolutamente. Mary Louise Roberts, in particolare, rinvia la mascolinizzazione del personaggio di Monique al suo indossare «tailored clothing», ovvero il *tailleur*. In realtà, la foggia di questo abito, che caratterizzerà con le sue linee semplici tutto il decennio de *les années folles*, si era imposto già a metà degli anni dieci, durante la guerra, arrivando così, negli anni '20, ad essere considerata profondamente femminile. È poi, ancora più indietro nel tempo, intorno agli anni '70 e '80 del XIX secolo, che la donna, soprattutto in Inghilterra, inizia ad indossare la giacca da *tailleur* volutamente ad imitazione di quella maschile come segno di emancipazione. Ma già allora non provocò grande scalpore, tanto che venne presto adottata anche in Francia, dove il 'completo su misura' femminile diviene segno di una nuova libertà di movimento e di comportamento raggiunta dalla donna, a dimostrazione di come l'abito negli anni '20 aveva già una lunga storia entro il codice vestimentario femminile. Per di più, nell'unica scena in cui compare il riferimento al *tailleur*, Margueritte non ne enfatizza «l'air masculin», cosa che invece fa parlando dei capelli corti della protagonista. Del capo di abbigliamento sottolinea — in modo anche mordace — la praticità e la funzionalità. L'autore de *La Garçonne* descrive infatti la facilità con cui la giovane, indossando il *tailleur*, poteva spogliarsi, in quella che potrebbe essere letta come un'implicita allusione a Joris-Karl Huysmans, padre del neologismo — portato solo in un secondo momento in auge da Margueritte —, che nel suo *Là-Bas* fa pronunciare al personaggio principale Durtal una lunga asserzione sulla difficoltà incontrata dall'uomo al momento di dover denudare una donna, proprio a causa dei suoi abiti, a dimostrazione di come le mode influiscano profondamente, non solo sull'estetica, ma anche sui comportamenti più intimi e privati. C'è infatti «la maledetta faccenda delle gonne! Ammiro i romanzieri che sanno far deflorare vergini inguainate negli abiti, strette nei busti e, il tutto, naturalmente, nell'attimo di un bacio, in un batter d'occhio, come se fosse una cosa possibile!... Che noia, combattere con tutti

non accade. Con questo non si vuol teorizzare che la *silhouette garçonnière* non esulasse da ciò che era considerato prettamente consono alla donna e non venisse percepita come mascolina. Si è anzi fatto emergere come la *garçonne* con i suoi comportamenti, con i suoi gesti, nonché con le sue attitudini vestimentarie, si ponesse in una posizione intermedia, di passaggio, tra ciò che ancora non è propriamente femminile e ciò che allo stesso tempo inizia a non essere esclusività maschile, pur venendo riconosciuto ancora più facilmente e più immediatamente come tale.

Sono poi diversi i commenti dell'epoca che sottolineano come la rivendicazione dei propri diritti da parte delle donne si accompagnasse ad un processo di mascolinizzazione, esplicitato inizialmente soprattutto dai *cheveux courts*, ma che poi, in particolar modo a partire dall'adozione dei pantaloni e, in alcuni determinati ambienti dello *smoking* — nonostante questo non si impose mai in modo perentorio e definitivo all'interno del codice vestimentario femminile, ma rimase una sorta di provocatoria sgrammaticatura, ovvero di trasgressione sintattica voluta all'interno dell'abbigliamento da donna soprattutto per esprimere la propria omosessualità —, andò a riguardare in modo più diretto l'abito.

Ed è lo stesso Margueritte, come già sottolineato, che fa notare come il taglio *à la page* di Monique le desse un «air masculin». Ma, tanto il giudizio dello scrittore francese, quanto quelli dei suoi contemporanei dimostrano come, ancora durante il terzo decennio del XX secolo l'emancipazione femminile venisse messa in relazione diretta con l'acquisizione di attributi tradizionalmente legati all'uomo secondo il concetto base per il quale 'maschile' era sinonimo di 'umano'. E rilevano inoltre come questa convinzione impedisse di vedere altri passaggi fondamentali: ad esempio il perché gesti quali il fumare, l'accavallare le gambe, o anche l'indossare i calzoni potessero alla fine essere fatti rientrare, senza più uscirne — seppur con dei ritorni di rigidità —, entro la norma della convenienza femminile, senza cioè che venissero considerati particolarmente *osé*.

Se quindi non è del tutto errato parlare di mascolinizzazione nel processo di elaborazione della *silhouette* definita dal tipo della *garçonne*, è però fuorviante considerare i tratti maschili che la caratterizzano come dominanze. Non solo, ma, se è lecito rilevare come il neologismo arrivi ad indicare anche la donna *invertie* che di sera si veste con lo *smoking* e di giorno indossa i pantaloni — che comunque già fanno parte

questi impicci, lottare con masse di biancheria inamidata!». E a tale affermazione, Margueritte infatti risponde descrivendo come, indossata la sua «uniforme», il suo *tailleur*, la fanciulla «non doveva che slacciare il piccolo gancio e la gonna cadeva» [t.d.a].

del guardaroba femminile —, non è altrettanto legittimo considerare *La Garçonne* marguerittiana un «novel (...) centred on the character of a young lesbian career-girl»²⁴⁷, né considerare la figura antonomastica come rappresentativa di una nuova identità di genere. Ancor prima d'essere un discorso sulla sessualità, il fenomeno della *garçonne* si presenta quale importante e significativa messa in discussione di determinate consuetudini, quale nuova articolazione dell'estetica e dell'estesia femminile, nonché quale riformulazione del gusto di una determinata epoca.

A tale proposito è interessante notare come, anche fuori dalla Francia, e più precisamente in Germania — dove il romanzo di Margueritte era stato tradotto e presentato, in modo derisorio, quale studio sociologico sulla *jeune-fille française* —, il termine assuma diverse accezioni. Nel 1927 compare un articolo sul giornale berlinese “8-Uhr-Abendblatt” in cui si teorizza una sorta di sinonimia tra la *garçonne* e la donna indipendente, ma solo qualche anno più tardi, quando il vocabolo inizia a venire utilizzato al di là della moda che fino a poco prima indicava e che nel frattempo era tramontata, viene assunto per designare esplicitamente la donna omosessuale. Lo testimoniano ad esempio il cambiamento nel titolo di un periodico che dal chiamarsi “Frauenliebe” nei primissimi anni '30 adotta quello più accattivante di “Die Garçonne” (sfruttando così la fama del neologismo) e l'apertura, nel 1931, di un club per sole donne che riprende sempre il sostantivo consacrato da Margueritte a un'enorme fortuna.

In Italia invece, dove il testo marguerittiano viene tradotto dallo scrittore Decio Cinti, assai vicino a Filippo Tommaso Marinetti, il termine non sembra acquisire un significato diverso da quello originario²⁴⁸. La *garçonne* identifica, nel bene e nel male²⁴⁹, la donna

²⁴⁷ Marsha Meskimmon, *We weren't modern enough: women artists and the limits of German modernism*, p. 205.

²⁴⁸ Come sostiene Mario Lupano in *Una giornata moderna. Moda e stili nell'Italia fascista*, «la *garçonne* in Italia rinuncia ai riferimenti omosessuali» per venir assimilata, seppur non completamente, all'immagine della ‘giovinotta’ futurista (Cfr. Mario Lupano e Alessandra Vaccari, *Una giornata moderna. Moda e stili nell'Italia fascista*, Damiani, Bologna, 2009, p. 152).

²⁴⁹ Significativo appare il confronto tra due posizioni radicalmente opposte sulla nuova moda femminile. Da una parte quella della scrittrice e poetessa italiana Sibilla Aleramo, che nel testo del 1925 *Capelli Corti* — poi pubblicato in “*Novelle Novecentesce*” nel febbraio del 1930 —, sostiene come «i capelli corti e i vestiti succinti, instaurati per un concetto di civiltà pratica», non facciano altro che «estrarre», «scoprire i caratteri specifici» della femminilità — per cui «il viso della donna, ormai incorniciato all'incirca come quello dell'uomo, farà ancor più palesi i caratteri interni [della donna] (...) esprimerà con assai maggior evidenza le qualità essenziali dell'animo e (...) dello spirito». Questa nuova forma di espressione della femminilità rappresenta il passaggio da «una all'altra epoca [quella moderna] del mondo». Aleramo arriva addirittura a teorizzare che quanto più la femminilità «arieggia l'aspetto maschile», tanto più la donna «sprigionerà fascino e si distinguerà a mille miglia dal vero uomo anche se domani vorrà vestir lo *smoking*».

All'estremo opposto, si trova invece il giudizio dello scrittore anarchico Camillo Berneri che in *La*

che rivendica la propria autonomia e, nell'espressione autarchica di 'moda alla maschietta', individua la nuova *silhouette* femminile che verrà, dopo la crisi del '29, aspramente attaccata dal regime fascista che, contro la donna efebica, magra e longilinea, tentò di riportare in auge il modello della sposa e madre di famiglia prosperosa, sottolineando come il ruolo femminile fosse in primo luogo quello di procreare e prendersi cura della casa.

Sia che venga utilizzato per indicare la *lesbienne*, sia che invece continui a identificare la *femme emancipée et à la mode*, il termine *garçonne* ha quindi a che fare con la femminilità, ovvero con quel «complesso di caratteri che definiscono l'aspetto e il comportamento proprio della donna»²⁵⁰, proponendo nei differenti casi e nelle diverse sfumature semantiche un suo nuovo modo di percepire e di percepirsi, di essere e di apparire.

Ad ogni modo, con il film del 1936, il paradigma del personaggio de *La Garçonne* acquisisce gli attributi che lo identificheranno d'ora in avanti. I tratti distintivi che, a partire dal romanzo fino ad arrivare alla pellicola di Dieudonné, concorrono ad individuarne la figura, saranno infatti quelli che, non solo si ritroveranno — ovviamente con delle sottili ma non sostanziali variazioni — nelle versioni cinematografiche successive — del 1957 è quella diretta da Jacqueline Audry, mentre della fine degli anni '80 è un telefilm girato da Étienne Périer —, ma costituiranno quell'insieme segnico, quel patrimonio di caratteristiche distintive, chiamato a rappresentare e presentare l'identità visiva della *garçonne*.

Negli anni '30, nonostante il termine venga utilizzato con un'accezione sensibilmente differente da quella che aveva originariamente, e benché la *silhouette* che distingueva il tipo umano ed epocale della *garçonne* si fosse modificata ulteriormente distanziandosi da quella che negli anni '20 aveva delineato la nuova figura del corpo, si ha tuttavia

garçonne e la madre — apparso nel periodico "Fede" nel 1926 — sferra un duro attacco verso quelle che definisce «le virago», ovvero le *garçonnes*, quelle donne cioè che si dichiarano femministe dimostrando la propria emancipazione attraverso il «mascolizzarsi» della propria immagine. Pur nella fermezza della critica e nella perentorietà del tono, lo scrittore fa emergere — certo non in modo programmatico, quanto piuttosto polemico — quella liminalità insita nella nuova figura del corpo e forma di vita femminile, rilevando come la donna *garçonne* rimanga «femmina, suo malgrado». L'«emancipata» può infatti «radarsi i capelli, può portare il colletto inamidato e i polsini, può arrivare a vestire i pantaloni, ma non rinuncerà a dipingersi le labbra, ad incipriarsi, a bistrarsi gli occhi, ad ossigenarsi. Non potrà non fermarsi davanti alle vetrine di moda, non osservare le tolette delle passanti, non camminare con passo ancheggiante». Con questa caustica sferzata Berneri non fa che sottolineare quell'assenza di tratti dominanti che caratterizza il tipo della *garçonne* antonomastica ponendolo in quella zona intermedia tra 'non-maschile' e 'non-femminile'.

²⁵⁰ Cfr. la definizione del termine /femminilità/ nel *Vocabolario della lingua italiana* di G. Devoto e G. C. Oli, *Il dizionario della lingua italiana*, Le Monnier, Firenze, 1990.

ancora una pratica concreta del vocabolo — che continua cioè a significare, ad indicare qualcosa o qualcuno nel presente. È quindi solo dopo essersi svincolato da questo uso pratico che il neologismo fissa la propria specificità semantica, mettendosi però a questo punto a piena disposizione di quello che Eric J. Hobsbawm definisce l'«impiego simbolico o rituale»²⁵¹. Una volta perduta la presa sul presente, il sostantivo, risemantizzato, viene utilizzato anche nella lettura di quel passato che oramai non rappresenta più. Ed è proprio allora che il significato ultimo dell'espressione — che è arrivata a designare o meglio a 'simboleggiare' tanto colei che ha raggiunto un certo grado di indipendenza e che manifesta la propria emancipazione adottando un abbigliamento e un atteggiamento prettamente maschili, quanto la donna omosessuale che indossa abiti da uomo, travestendosi —, proietta la propria accezione semantica a ritroso anche sui primi impieghi del termine, conducendo, come visto, ad alcune forzature interpretative. Ma, se questo affrancarsi dal presente e dall'uso concreto porta a rileggere *La Garçonne* antonomastica alla luce della sfumatura semantica che, assunta dal vocabolo per ultima, si è cristallizzata nel tempo, e ad inserire nell'elenco delle *garçonnes* tutte quelle donne che, per un motivo o per un altro, si travestivano da uomo, è proprio l'allontanarsi del neologismo dalla contingenza che lo rende mera forma e che trasforma la parola *garçonne* — fino a quel momento utilizzata per indicare l'effigie, l'emblema della contemporaneità — definitivamente in mito²⁵².

²⁵¹ Eric J. Hobsbawm e Terence Ranger, a cura di, *L'invenzione della tradizione*, Einaudi, Torino, 2002, p. 6.

²⁵² In *Mythologies*, Roland Barthes definisce infatti il mito contemporaneo come una parola, un modo di significare, in cui il 'senso' — ovvero il termine finale del sistema linguistico — allontana la sua contingenza, si svuota, rimanendo 'forma' — il termine cioè iniziale del sistema mitico. Nel progressivo discostarsi della 'forma' dal 'senso', quest'ultimo non viene definitivamente soppresso, ma si impoverisce, rimanendo come una sorta di «riserva istantanea di storia, come una ricchezza disponibile, che si può richiamare e allontanare in una rapida alternanza». Funzione del mito, quindi, non è quella di far sparire, bensì di *deformare*, di alienare il senso, al quale si toglie «la memoria, non l'esistenza». In questo processo di deformazione, di alienazione della memoria del senso dalla sua forma significante, il mito prende in considerazione, proponendolo come concetto naturale della parola mitica, solo il termine finale, il totale di più segni, «di una prima catena semiologica». L'esempio del neologismo *garçonne*, nel suo graduale deviare dall'uso pratico e nel suo proporsi quale «rappresentazione collettiva» che alimenta la «filosofia pubblica, (...) i cerimoniali civili, i riti profani, (...) le norme non scritte della vita di relazione nella società borghese», sembra poter rientrare a tutti gli effetti in quelle particolari 'mitologie' descritte da Barthes. 'Mitologie' che, come sottolinea lo stesso semiologo, nascono da una certa ideologia e da un certo regime di proprietà — quelli borghesi — che, pur trovando espressione in diverse tipologie di borghesia, rimangono ancorati ad uno statuto, ad un ordine profondo. Anche da un punto di vista storico, la figura della *garçonne* rientra quindi nei miti barthesiani che, finiti di scrivere nel 1956, non a caso non superano gli anni '60 del XX secolo, come illustra lo stesso autore nella *Nota alla seconda edizione francese* riportata nella pubblicazione italiana del 1974, nella quale spiega come quelle norme che regolavano il linguaggio della «cosiddetta cultura di massa (...) piccolo-borghese» si sono sostanzialmente modificate tanto da non permettere di descrivere con la «forma passata (...) delle nuove mitologie». «Quali che siano gli accidenti, i compromessi, le concessioni e le avventure politiche, quali

che siano i mutamenti tecnici, economici o anche sociali che la storia ci porta, la nostra società è ancora una società borghese», scrive Barthes in uno dei paragrafi finali del suo *Le Mythe aujourd'hui* posto a conclusione dei diversi scritti raccolti nelle *Mythologies*. E se, come afferma lo studioso francese, «l'ideologia borghese si definisce attraverso la defezione del nome borghese», attraverso cioè il progressivo passaggio dal nome reale alla sua rappresentazione, allora «il mito si costituisce attraverso la dispersione della qualità storica delle cose» e la *garçonne* che, come si vedrà meglio nel terzo capitolo, andrà a rappresentare, nel sistema moda, la nuova tendenza dominante, identificando la *femme moderne*, esemplifica bene il processo di normativizzazione di quei nuovi codici vestimentari, comportamentali, linguistici, che mostrano il modo in cui la società borghese degli anni '20 si dà in spettacolo a se stessa, rappresentandosi.

Capitolo Terzo

La *garçonne* nel sistema moda. L'effigie de *les années folles*

3.1. Una nuova tendenza

Nel delineare i tratti salienti che permettono di definire *sottocultura* un determinato fenomeno culturale, Dick Hebdige sottolinea come in qualsiasi forma sottoculturale (che si tratti dei *punk*, dei *teddy boy*, dei *mod* o degli *skinhead*) sia possibile rintracciare la volontà di esprimere in modo visibile e spettacolare un'identità di gruppo altamente strutturata e circoscritta. Il sociologo sottolinea poi come questo avvenga attraverso una rottura radicale delle aspettative legate al senso comune, attraverso cioè «una sfida simbolica ad un ordine simbolico»²⁵³, ovvero a quello prestabilito dalla cultura «della maggioranza silenziosa»²⁵⁴.

Nonostante molti commentatori dell'epoca abbiano visto la moda *à la garçonne* come una minaccia nei confronti dell'ordine simbolico sociale vigente e nonostante la nuova *silhouette* femminile abbia effettivamente interferito, proponendosi inizialmente come sorta di «rumore», di fastidio semantico, all'interno del codice comportamentale e di quello vestimentario convenzionali, la nuova forma di vita e figura del corpo non sembra però possedere le caratteristiche necessarie per poter essere considerata una 'sottocultura spettacolare' *ante litteram*. La *garçonne* infatti pur destabilizzando le convenzioni esteriori del periodo, tanto da venir addirittura definita dai suoi contemporanei «monstre»²⁵⁵ — come fosse un fenomeno contro natura —, non le sovverte radicalmente. Non nega in modo eversivo la sintassi tradizionale, non si propone, attraverso il proprio specifico stile, quale forma di resistenza all'ideologia dominante, e soprattutto non individua un gruppo circoscritto cristallizzandone l'identità.

La *vulgata* comune secondo la quale l'*allure garçonnière* contraddistingue, identificandola, colei che si appropria di gesti e capi di abbigliamento tipicamente maschili per esprimere come forma di 'comunicazione non verbale' tanto la propria indipendenza, quanto le proprie idee femministe e, perché no, la propria omosessualità, è, nella sua draconiana perentorietà, non del tutto corretta e abbisogna di chiarimenti e

²⁵³ Dick Hebdige, *Sottocultura. Il fascino di uno stile innaturale*, Editori Associati srl, Ancona-Milano, 2000, p. 101.

²⁵⁴ Ivi, p. 19.

²⁵⁵ Cfr. Christiane Fournier, *Enquête sur la condition et les aspirations des jeunes filles d'aujourd'hui*, "Grand Revue", settembre 1925, cit. in Julia Drost, *La Garçonne. Wandlungen...*, p. 242.

delucidazioni che ne moderino la presunzione di verità. Se, nel romanzo marguerittiano, il termine *garçonne* definisce effettivamente la *femme émancipée* — o meglio colei che inizia ad intraprendere il lungo cammino verso il proprio affrancamento —, e se, nel suo trasmigrare da un dominio culturale all'altro, il vocabolo arriva ad identificare la donna omosessuale, nel sistema moda il neologismo designa la *parure chic e fashionable*, a prescindere dalle idee di chi la adotta. L'*allure garçonnière* non identifica quindi forzatamente la donna che rivendica il diritto di voto femminile e la parità dei sessi. Pur appropriandosi di oggetti, come la cravatta o la giacca da *tailleur*, e acquisendo pratiche e attitudini, come il fumare in pubblico o l'accavallare le gambe, che ancora non pertengono del tutto al codice comportamentale e vestimentario femminile, apportando di conseguenza delle sensibili variazioni assiologiche su ciò che è opportuno e inopportuno, su ciò che attiene e non attiene alla donna, le *garçonnes*, al contrario dei *punk*, non esprimono la loro opposizione ai valori dominanti e alle istituzioni. Anzi, non individuando un gruppo chiuso, localizzato, ma al contrario penetrando profondamente nella società e dando vita ad una certa omologazione nei costumi, il nuovo stile dimostra il cambio in atto delle consuetudini e non quindi la loro sovversione traumatica, la loro radicale eversione.

Che la nuova forma di vita e figura del corpo non identifichi la militante femminista è dimostrato anche dalle numerose critiche che esponenti di gruppi femministi mossero alla nuova moda. Quella che allora venne interpretata come una sostanziale mascolinizzazione dell'aspetto e del comportamento destò infatti la riprovazione di chi rivendicava l'uguaglianza tra i sessi senza però mettere in discussione «la *spécificité propre à la nature féminine*»²⁵⁶. Specificità con la quale invece la *silhouette garçonnière* giocava molto, in modo però non del tutto anarchico e rivoluzionario. Come si è avuto modo di sottolineare nei due capitoli precedenti infatti, le marche distintive che la contraddistinguono non sono mutuate direttamente, e tanto meno scippate violentemente, dal vocabolario maschile, né per quel che concerne gli abiti né per quel che riguarda i comportamenti. Ma hanno una storia di acquisizione all'interno del codice femminile ben più complessa e significativa che ne arricchisce la portata semantica. Se la fortuna del motivo iconografico della *femme à cigarette* aveva sdoganato già da più di due decenni il gesto dal dominio maschile — nonostante il fumare in pubblico non rientrasse ancora del tutto nelle 'buone maniere' e quindi nelle convenienze esteriori del

²⁵⁶ Christine Bard, *Les Garçonnes...*, op. cit., p. 69 (i corsivi sono nel testo).

periodo —; se la cravatta, come la giacca da *tailleur*, va ricollegata tanto all'abbigliamento da uomo quanto a quello 'alternativo' (img. 50) di alcune femministe della seconda metà e della fine del XIX secolo e allo stile del dandismo femminile; se anche la donna al volante era entrata nell'immaginario comune, come dimostrano diverse pubblicità dell'epoca e ancor prima l'icona cinematografica di Musidora nei panni di Irma Vep, anche quei *cheveux courts* che regalano l'*air masculin* alla Monique romanzesca sono ricchi di rinvii che complessizzano la loro assunzione all'interno del patrimonio segnico che definisce l'essere e l'apparire della *garçonne*. Il taglio di capelli che distingue la nuova figura del corpo non viene introdotto nel sistema moda dall'oggi al domani, ma vive di echi più e meno recenti. Nel 1908 Paul Poiret fa indossare la sua nuova collezione a modelle con i capelli corti. Negli anni '10 il *carré*, associato prevalentemente a «les marginales, les théatreuses, les bohèmes»²⁵⁷, viene adottato da importanti icone femminili del tempo, quali Colette e Isadora Duncan. E già nel 1911, quindi ben prima dello scoppio della Prima Guerra Mondiale, il celebre parrucchiere dell'*élite* parigina Emile Long — che in una serie di articoli per una rivista specializzata inglese racconta le nuove tendenze in fatto di acconciature — sottolinea, non senza preoccupazione, come il caschetto iniziasse ad incuriosire diverse donne. È poi lo stesso Long a notare come tra il 1918 e il 1920 il fenomeno dei *cheveux courts* cominciasse ad assumere proporzioni epidemiche e avesse a che vedere sia con la fascinazione verso l'antico Egitto — con il taglio alla Cleopatra —, particolarmente sentita in quegli anni, sia con quella per la Cina. In entrambi i casi si può riscontrare tanto la seduzione orientalista ed esotista verso luoghi lontani (nel tempo come nello spazio) quanto quel «goût pour l'aplat»²⁵⁸ che il richiamo a tali culture suscita sia nelle arti visive sia nella moda e che ben aderisce a quel «jeu graphique et géométrique»²⁵⁹ che caratterizza in quegli anni questi due domini. Altrettanto significativa un'ennesima relazione che Long offre parlando dei capelli corti. Egli infatti sostiene che questi siano il riflesso di grandi traumi storici giacché vengono adottati sempre in momenti di profonde fratture politiche e sociali. Dimentico, o quasi, delle proprie considerazioni sugli esempi di *carré* risalenti agli anni precedenti il primo conflitto mondiale, quando non esitava a confinarli tra le

²⁵⁷ Come scrive in una delle sue cronache per il supplemento inglese "Hairdressers' Weekly Journal" il parrucchiere della Parigi *à la mode* Emile Long (cit. in Steve Zdatny, *Fashion, Work, and Politics in Modern France*, Palgrave, 2006).

²⁵⁸ Catherine Join-Diéterle, *Mode des années folles, entre modernité et modernisme*, in, a cura di, C. Join-Diéterle *Les années folles...*, op. cit., p. 18.

²⁵⁹ *Ibidem*.



img. 50

Donna di classe media in abito 'alternativo',
con cappello di paglia, cravatta, *tailleur* e gilè abbinato, 1893, Inghilterra.

teatranti e le *bohémiennes*, Emile Long rimanda infatti la nuova capigliatura — che dopo il successo del romanzo marguerittiano verrà battezzata *à la garçonne* — alla scioccante esperienza della guerra e la mette in relazione a quel taglio *à la victime* che, durante il Direttorio, periodo anch'esso succeduto ad una stagione assai violenta e traumatica quale quella del Terrore, alludeva ai capelli rasati delle donne condotte alla ghigliottina. La voce '*frisure*' dell'*Encyclopédie méthodique ou par ordre des matières. Par une société de gens de lettres, de savans et d'artists* del 1797 — quindi pubblicata due anni dopo l'inizio del governo direttoriale —, riporta:

«Après le thêrmidore, ce fut presqu'un crime de porter les cheveux ronds [...] un des attributs du patriotisme apparent. [...] les jeunes gens se coëfferent à la victime, [...] mode avec la quelle on vouloit rappeler le costume des victimes trainées à la guillottine»²⁶⁰.

Tale delucidazione, più che avvalorare la tesi — catastrofista e in parte, come dimostrano gli stessi commenti di Long espressi nei primi anni '10, avulsa dalla realtà —, secondo la quale i *cheveux courts* sono una reazione di massa a fatti deflagranti, che scuotono e sconvolgono profondamente lo *status quo*, non fa altro che confermare come *la coupe à la garçonne* non possa essere interpretata come semplice appropriazione di un tratto tipico maschile, ma sia un “gesto” ricco di molteplici rimandi. Del resto poi, se si pensa che la moda lanciata da Paul Poiret nel 1908 — l'anno cioè in cui lo stilista lascia sfilare le proprie modelle con i capelli corti e libere dal giogo del corsetto —, sia una chiara reinterpretazione dello stile *Directoire*, si acclara meglio tanto la vera origine del riferimento apportato dallo stesso Long quanto i diversi e progressivi passaggi che hanno determinato l'imporsi della nuova acconciatura femminile. Persino il *carré à la Jeanne d'Arc*, lanciato nel 1909 dal celebre *coiffeur* Antoine, può essere considerato come un'eco di quel fascino per il Medio Evo mediato dalla rivisitazione della moda direttoriale. Non quindi relazionati ad un gesto estemporaneo, imprevisto e sovversivo, ma al contrario correlati ad una ponderata ripresa di atteggiamenti passati, i capelli *à la garçonne*, proprio nel loro rifarsi a mode femminili trascorse, dimostrano ancora una volta come la nuova forma di vita e figura del corpo non sia poi così contestataria e al di fuori delle regole.

²⁶⁰ *Encyclopédie méthodique ou par ordre des matières. Par une société de gens de lettres, de savans et d'artists*, Chez H. Agasse, Parigi, 1797, vol. IV, p. 559.

Come i *punk*, le *garçonnes* si distaccano «dal paesaggio dato per scontato delle forme normalizzate»²⁶¹. E attraverso l'appropriazione di oggetti e di attitudini che subiscono una ricollocazione semantica creando un certo disorientamento, un certo “rumore” nella sintassi tradizionale, dimostrano «la natura arbitraria dei codici che sono sottesi e danno forma ad ogni tipo di discorso»²⁶², non fanno altro cioè che evidenziarne la convenzionalità, ovvero il loro essere passibili di mutamenti e trasformazioni. Ma, mentre lo stile *punk*, come anche quello dei *teddy boy*, dei *mod* e degli *skinhead*, si propone quale esplicita ed eloquente manifestazione di “rifiuto” dell'ordine simbolico predominante sfidando quel «principio di unità e di coesione»²⁶³ che contraddistingue la maggioranza, quello *à la garçonne*, al contrario, contribuisce a creare un certo «mito del consenso»²⁶⁴ che le sottoculture tendono invece a contraddire. Al suo ingresso nel sistema moda quindi, questa forma di espressione che è divenuta effigie di un determinato periodo, ovvero del decennio che va dal 1919 al 1929 — dal primo dopoguerra alla crisi economica internazionale —, non incarna per nulla l'insubordinazione di un gruppo nei confronti dell'ideologia imperante. Anche se messaggera di profondi cambiamenti che ineriscono alla figura canonica della donna, e pur rappresentando il raggiungimento di una maggiore emancipazione e liberalità nei costumi femminili, non si fa portavoce né di un messaggio eversivo né di un credo politico e filosofico contrastante quello preminente. È vero che nel romanzo Margueritte descrive la propria eroina, nonostante la inserisca in un rigido schema evolutivo, quale momento esplosivo, quindi inaspettato, tra strutture e consuetudini sociali oramai desuete e il costituirsi di altre innovative, nella speranza che il nuovo tipo sociale contribuisca effettivamente al sovvertimento delle norme giuridiche e istituzionali del tempo — portando al riconoscimento per la donna di alcuni dei suoi diritti fondamentali. Ma nel dominio moda, la *garçonne*, figura del corpo e forma di vita che si aggira «en chair et en os, dans le monde entier»²⁶⁵, nonostante continui ad essere soggetto perturbante — che crea disordine —, perde però la sua carica eversiva, dimostrando anche di non essere poi così accidentale, fortuita e imprevedibile. Lo stile *à la garçonne* convoglia infatti tratti che, già apparsi all'interno del codice vestimentario e comportamentale femminile quali attributi effettivamente distintivi di un determinato e

²⁶¹ Dick Hebdige, *Sottocultura. Il fascino...*, op. cit., p. 20.

²⁶² Ivi, p. 100.

²⁶³ Ivi, p. 19.

²⁶⁴ Ibidem.

²⁶⁵ Victor Margueritte, *La Garçonne, pièce en...*, op. cit., p. 7.

ben definito gruppo — da alcune delle aggregazioni femministe della seconda metà del XIX secolo agli esempi di dandismo femminile tra ‘800 e ‘900 —, non vi si erano però ancora radicati e li fa divenire *à la mode*. Li presenta cioè come delle ‘novità’ e allo stesso tempo come già accettati e plauditi dal «public élégant»²⁶⁶ dei conoscitori. Come teorizza Algirdas Julien Greimas, è veramente *à la mode* ciò che dal punto di vista temporale si presenta come l’ultimo arrivato, come il «*dernier goût*»²⁶⁷, e contemporaneamente come oramai approvato — il che ne presuppone un certo utilizzo nel passato, poco importa se in quello più prossimo.

L’oggetto ‘all’ultimo grido’, nel suo presentarsi come ‘novità’, segna così il principio di una durata, quella della moda che interpreta. Ma tale incoatività, ovvero il riferirsi ad un nuovo inizio, viene in qualche modo affievolita proprio da quei «jugements approbatifs [...] des connaisseurs»²⁶⁸ che ne accrescono il valore riconoscendolo appunto come *à la mode* attraverso però quell’«accueil chaleureux»²⁶⁹ che si ha solo «après [...] l’usage»²⁷⁰.

Il *tailleur*, i capelli corti, la cravatta, come anche il fumare in pubblico e l’accavallare le gambe, tutti elementi che partecipano del patrimonio segnico che definisce la *garçonne*, additano sì un nuovo inizio, ma solo nel momento in cui la loro *nouveauté* si unisce all’approvazione di un certo pubblico che ne giustifica il loro essere *en vogue*.

Il nuovo stile provoca quindi della riprovazione, ma, non del tutto inatteso, né completamente *osé* — perché non poi così inopportuno e perché giudicato *à la mode* —, si impone come moda trasversale che, proponendosi quale nuovo ordine simbolico per la maggioranza delle donne e non per un ristretto gruppo, le omologa.

«Les femmes, en effet, se ressemblent plus qu’autrefois. Du haut en bas de l’échelle sociale, ce sont les mêmes robes menus, trop courtes, parfois trop ouvertes, à peine séparées du corps, déshabillées et déshabillantes; ce sont les mêmes silhouettes aux chevelures coupées, aux visages “faits”, aux bras et aux jambes nus ou presque; ce sont les mêmes allures»²⁷¹,

²⁶⁶ Algirdas Julien Greimas, *La mode en 1830...*, op. cit., p. 11.

²⁶⁷ Ivi, p. 10.

²⁶⁸ Ibidem.

²⁶⁹ Ivi, p. 11.

²⁷⁰ Ibidem.

²⁷¹ Cécile Jeglot, *La jeune fille et la mode*, in “Malaise moderne”, Parigi, 1928.

a dimostrazione di come la *silhouette garçonnière* segni una vera e propria tendenza, un'espressione tensiva²⁷² capace di far convergere verso di sé atteggiamenti e comportamenti che delineano una precisa forma di vita e che si propongono come consensuali.

Da una parte la semplicità delle fogge degli abiti, che permette a chiunque di realizzare con estrema facilità²⁷³ il proprio *robe-sac* o il proprio *tailleur* — vere e proprie uniformi *de l'époque de la garçonne*²⁷⁴ —, dall'altra la crescente democratizzazione degli articoli di moda, data dal loro ingresso graduale nel mercato del consumo di massa, concorrono a che tutte le donne «se ressemblent»²⁷⁵. La crescente diffusione di riviste di moda, che iniziarono la loro ascesa già a partire dagli anni '30 del XIX secolo²⁷⁶, e di supplementi di quotidiani dedicati prettamente alle “Femmes” contribuì poi alla circolazione delle nuove idee e delle nuove creazioni elaborate dalla *haute couture*.

La linea dritta e semplice degli indumenti femminili de *les années folles* è sicuramente da riportare a quella progressiva esigenza di un abbigliamento più funzionale e quindi più consono al nuovo ruolo acquisito dalla donna nella società durante la guerra. Occorre però non dimenticare come la ricerca di una sempre maggiore comodità e di una progressiva linearità e verticalità dell'abito fosse iniziata ben prima. Se è vero che negli anni del conflitto le occupazioni femminili cambiarono sensibilmente, interessando in

²⁷² La tendenza è considerata un'espressione tensiva poiché mette a fuoco un'opzione privilegiata tra diverse varianti possibili, sottraendola così ad un rapporto di equivalenza con quanto la circonda e facendola oggetto di investimento assiologico. È, quindi, un microuniverso emergente che veicola attitudini e pratiche in una determinata direzione che, solitamente orientata verso la negazione di quanto la precede, focalizza «la forma di un desiderio che si installa sul riconoscimento di una differenza [ovvero di una contraddizione dell'esistente] che genera nuovo interesse» e presiede così «alla gestione dell'innovazione» (Cfr. Giulia Ceriani, *Hot spots e sfere di cristallo. Semiotica della tendenza e ricerca strategica*, F. Angeli, Milano, 2007, p. 17).

²⁷³ In *Le Voyage égoïste, suivi de quatre saisons*, Colette sottolinea come proprio la *facilité* nel realizzare l'abito, caratteristica della moda del tempo, che «fait la part belle à toute main capable de prélever, sur deux aunes de tissu, un rectangle double percé de deux manches», rappresenti un pericolo per il «créateur justement jaloux» della propria opera (Colette, *Le Voyage égoïste...*, op. cit., p. 315).

²⁷⁴ Nel suo studio *Des merveilleuses aux garçonnnes: histoire de l'elegance en Europe de 1789 a 1929*, Margarete Braun-Ronsdorf, oltre a descrivere minuziosamente la *silhouette* femminile degli anni '20, dominata dalla semplicità della linea che, inesorabilmente dritta, «ne marque pas la taille» e che confonde «en une seule masse le buste et les hanches», sottolinea come il *robe-sac* e il *tailleur* fossero divenuti la vera *tenue de ville* della *femme moderne*. Rileva anche come il *tailleur* «apparaît — pour peu de temps — le soir aussi, et il affecte alors le forme du smoking masculin», senza mai alludere alla probabile omosessualità delle donne che indossavano tale completo e, di conseguenza, senza considerare tale capo d'abbigliamento all'interno di alcuna pratica di travestitismo.

²⁷⁵ Cécile Jeglot, *La jeune fille...*, op. cit.

²⁷⁶ Tra il 1829 e il 1830 apparvero importanti riviste di moda in cui iniziarono ad essere minuziosamente descritti i capi di abbigliamento. Una fra tutte, “La Mode”, per la quale Honoré de Balzac scrisse il suo celebre *Traité de la vie élégante*.

modo più consistente che nel passato il settore del terziario, è anche vero che la visione secondo la quale solo dopo il 1914 le donne iniziarono «en remplaçant les hommes»²⁷⁷, ad incidere profondamente nella società e ad intraprendere così quel percorso emancipativo che le porterà ad assumere la vita da *garçonne* nel decennio successivo, è però limitante e fuorviante. Basti pensare che secondo il censimento del 1906 il lavoro femminile rappresentava già più di un terzo di quello dell'intera popolazione attiva²⁷⁸. Oltre quindi alle nuove attività lavorative che effettivamente incidono nella progressiva semplificazione e funzionalità delle fogge degli abiti delle donne — il cui tasso occupazionale cresce enormemente durante la guerra per poi però subire un'importante inflazione a metà degli anni '20 —, furono anche altri gli elementi che contribuirono a quel sensibile cambiamento negli usi e costumi femminili che verrà condensato nella nuova figura del corpo e forma di vita battezzata da Margueritte. Ad esempio, quella che alla fine della guerra venne definita la *crinoline de guerre* — una gonna ampia il cui orlo iniziava però ad accorciarsi — come fosse un prodotto del conflitto, in realtà aveva iniziato ad essere indossata già prima dello scoppio delle ostilità, seguendo quindi necessità diverse da quelle prettamente legate al ruolo assunto dalla donna dentro e fuori i campi di combattimento.

La *dansomanie* scoppiata già nel primo decennio del '900 con la fervente passione per il *tango* — alla quale poi, nella seconda metà degli anni '10, con la diffusione del *jazz*, si unì quella per lo *shimmy* e il *fox-trot* — e i sempre più numerosi e sistematizzati sport²⁷⁹,

²⁷⁷ Christine Bard, *Les femmes dans la société française au xx siècle*, Armand Colin, Parigi, 2004, p. 12.

²⁷⁸ In quella «histoire des femmes» che Christine Bard racconta nel suo *Les femmes dans la société française au xx siècle*, uno studio minuzioso che tende a ricostruire il modo in cui durante il '900 si forma e si trasforma il concetto di femminilità all'interno della società, l'autrice sottolinea come, nonostante l'entrata in guerra avesse influenzato notevolmente la vita delle donne, importanti cambiamenti fossero in corso già da numerosi anni. E come l'idea di un «avant-1914 où elles [les femmes] auraient été confinées au foyer» e di un «après où elles auraient commencé leur émancipation» non sia altro che «un grand repère dans la mémoire collective», una visione manicheista e semplicistica degli avvenimenti (Cfr. Christine Bard, *Les femmes...*, op. cit., capitolo I). Attraverso una serie di documenti interessanti — da cui è tratto anche il dato sul censimento del 1906 —, Bard dà vita ad una significativa, anche se a volte faziosa ricognizione storica — perché più attenta a riabilitare il ruolo del genere femminile, per lungo tempo «nié, négligé, ou déformé par les préjugés», che a sottolineare l'importanza culturale delle informazioni raccolte —, utile a comprendere meglio alcuni passaggi che hanno portato alla nascita e alla diffusione della figura e forma di vita della *garçonne*. Significativo a tale proposito è ad esempio il capitolo dedicato ai «*Loisirs des femmes*», in cui l'autrice rimarca come gli sports, nonostante rappresentino ancora un *loisir* per pochi, e la diffusione di nuove danze, siano di fondamentale importanza per il costituirsi dell'immagine della *femme moderne* «saine et gracieusement musclée» (Christine Bard, *Les femmes...*, op. cit., p. 116).

²⁷⁹ Nato, nella sua accezione moderna, durante la seconda metà dell'Ottocento, lo sport diviene ben presto un'importante industria sempre più organicamente costruita. L'introduzione dei regolamenti (che definiscono la specificità di ogni disciplina e normativizzano le competizioni) e la formalizzazione delle Federazioni sportive (che pianificano lo svolgimento delle gare), in una sorta di parallelismo con il sistema produttivo seriale sviluppatosi a partire dalla Seconda Rivoluzione Industriale, mirano a che l'evento

visti come necessari tanto per l'educazione e la disciplina del corpo quanto per la conseguente igiene fisica, ebbero infatti un'importanza altrettanto fondamentale — se non maggiore — di quella avuta dalla guerra nel mutamento delle consuetudini esteriori e della *silhouette* femminili. L'orlo delle gonne che si alza fino al ginocchio serve a far muovere meglio le gambe — oltre che a mostrarle — agevolando i passi delle danze sulla base dei nuovi ritmi musicali. Mentre l'adozione di tessuti, quali il *jersey*, consacrato da Coco Chanel nei primi anni '10 del '900, o la maglia, che si addice soprattutto a quegli indumenti che devono prendere «bien la forme du corps»²⁸⁰, si rifà direttamente all'abbigliamento sportivo che, per la sua praticità e semplicità, diviene il riferimento principale per la moda degli anni '20 che deve tradurre la dinamicità della *femme moderne*, che balla, fa sport, guida e lavora.

Il completo sportivo, composto da una gonna, da una maglia e sormontato da una giacca o da un cappotto, diviene così un vero e proprio elemento *basique* del guardaroba femminile (img. 51).

«Robe de ville ou robe de sport? L'une et l'autre, puisque l'une des fantaisies les plus nettement caractérisées du couturier moderne consiste à nous vêtir toute la journée en sportive»²⁸¹,

scrive la rivista di moda *Femina* nel presentare un modello di Jean Patou del 1925, dimostrando così come non vi sia una netta distinzione tra abito per la città e tenuta sportiva. Inoltre, la progressiva ricerca di funzionalità negli indumenti da donna, tesa a consentirle una maggiore libertà nelle movenze, non può non essere messa in relazione con quell'attenzione e con quell'esaltazione del movimento e della velocità che si hanno nelle arti visive del periodo. Del resto, quello delle avanguardie storiche è per antonomasia il periodo della sinestesia tra le arti, in cui cioè i rinvii tra i diversi ambiti artistici, nonché il dialogo tra questi e la vita quotidiana, assurgono a punto programmatico per una futuristica, oltre che futurista, *ricostruzione dell'universo*²⁸².

sportivo sia il prodotto, riproducibile, nel senso di riproponibile, di una vasta e disciplinata catena di montaggio.

²⁸⁰ Sophie Grossiord, *La maille et la Mode Sport*, in, a cura di, Catherine Join-Diéterle, *Les années folles...*, op. cit., p. 175.

²⁸¹ "Femina", aprile 1925, p. 2.

²⁸² Nel marzo del 1915, Giacomo Balla e Fortunato Depero, «astrattisti futuristi», firmano il manifesto *Ricostruzione futurista dell'universo*, a dimostrazione di come l'intervento creativo futurista venisse pensato come illimitato, teso cioè al rinnovamento globale della realtà circostante (Cfr. Pontus Hulten (a

Non stupisce quindi né che la semplicità degli abiti femminili porti ad una sempre più esplicita geometrizzazione ed essenzialità delle forme e ad un gusto spiccato per *l'aplat*, elementi che si ritrovano come direttrici estetiche di molteplici indagini artistiche del tempo, né che tale tensione verso la creazione di indumenti — che, costruiti secondo linee elementari, tendono ad appiattare le forme — si accompagni ad una progressiva trasformazione della stessa corporeità attraverso una vera e propria estetizzazione delle attitudini femminili, che convergono in modo consistente nella ‘rimodellazione’ del corpo.

3.2. *L'estetizzazione del quotidiano e l'interdipendenza tra le arti*

Come l'abito che lo riveste, anche il corpo femminile tende a farsi sempre più filiforme e piatto, e al contempo sano ed atletico, quindi sportivo. Si assiste così alla diffusione di pratiche e di oggetti che cooperano alla costruzione della nuova *silhouette*, o meglio del corpo che è ricoperto dalla nuova *toilette*. Il seno *blottis* di Monique descritto da Marguerite nel suo romanzo è, ad esempio, come già sottolineato, il prodotto di una pratica molto in voga nel periodo della *mode maigre*: ridurre le rotondità femminili. Ecco allora diffondersi “le bandeau aplatisseur de poitrine” e la “ceinture réductive” (img. 52) che, insieme alle diete alimentari vere e proprie, e ad altri rimedi più o meno efficaci, avevano lo scopo di rendere sottile e longilinea la figura del corpo della donna. La *silhouette garçonnière* non è quindi il risultato di un semplice cambiamento nelle geometrie dell'abito, e, di conseguenza, nelle scelte estetiche sottese all'indumento, ma diviene il prodotto di quella che si pone come una *petite révolution* — per riprendere le parole di Marguerite — del quotidiano femminile. La donna, per essere davvero alla moda, non deve vestire solo in una determinata maniera, ma deve seguire delle norme estetiche e comportamentali. Ecco allora il fiorire di numerose «cliniques de beauté, [...] salons de coiffure et salons d'esthétique»²⁸³; il diffondersi di prodotti cosmetici e di trucchi sempre più a buon mercato; e il moltiplicarsi di provvedimenti e di cure pseudo-scientifiche — dalla crema «qui fait travailler les muscles faciaux» facendo ringiovanire così il volto, alle più dubbie e sconcertanti applicazioni di scosse elettriche tese a rimodellare il corpo — per conformare l'intera anatomia femminile ai nuovi canoni estetici.

cura di), *Futurismo & Futurismi*, Fabbri Bompiani, Milano, 1986, p. 556-560).

²⁸³ Florence Müller, *Une Beauté ...*, in, a cura di, Catherine Join-Diéterle, *Les années folles ...*, op. cit., p. 191.



img. 51

De l'heure du Sport à l'heure du souper, in "Femina", aprile, 1928.



img. 52

Pubblicità della metà degli anni '20 (1924?) della *ceinture réductrice*, in Pumphrey Martin, *The Flapper, the housewife and the making of modernity*, "Clio", dicembre, 2009.

Gli imperativi ai quali deve rifarsi la bellezza femminile sono, come teorizza uno dei protagonisti della moda di quegli anni, lo stilista Lucien Lelong, la semplicità, la giovinezza e lo sport.

«La mode doit être “simple. [...] La mode doit être “jeune”. Affinée par une existence sportive la femme d’aujourd’hui ne vieillit pas»²⁸⁴.

Quello che nel romanzo marguerittiano era stato presentato quale preciso segmento del tempo esistenziale femminile — dai ventuno ai venticinque anni —, viene tradotto nel sistema moda come tendenza, come realizzazione e istituzionalizzazione nel quotidiano di una forma di vita, di una ‘modalità della presenza’²⁸⁵, che si radica nella cultura e che vi si diffonde quale competenza collettiva, propagandosi ben oltre il limite d’età riconosciuto dall’autore quale termine ultimo e consono della *garçonnesse*. Del resto è lo stesso Margueritte che, pur tentando di normalizzare il nuovo soggetto sociale limitandolo ad un periodo dell’esistenza della donna, allude ad una sua più ampia e capillare diffusione all’interno della società disseminando i tratti caratteristici della *garçonne* tra alcuni dei personaggi femminili del racconto che, per età, non sarebbero rientrati nel nuovo tipo delineato nel testo.

Una volta inglobato nel dominio moda, il termine *garçonne*, andando al di là dall’identificare una giovane tra i ventuno e i venticinque anni, indica quindi un microuniverso emergente dalla forza pervasiva che coinvolge in tutto e per tutto tanto l’essere quanto l’apparire delle *femmes de les années folles*. Proprio nel superare la concezione evoluzionistica marguerittiana e nell’individuare una precisa modalità della presenza i cui valori fondamentali, che la definiscono e la qualificano, sono esplicitati dai tre aggettivi utilizzati da Lelong, ovvero *jeune*, *simple* e *sportive*, lo stile à la *garçonne* si impone come nuova tendenza.

Se è insito in ogni espressione di moda articolare in maniera sempre diversa il corpo e, proprio nel modellarne e trasformarne di volta in volta la figura, rivelare i cambiamenti dinamici che investono la società presentandosi come vero e proprio «metronomo dello

²⁸⁴ “Vogue”, 1 maggio 1925.

²⁸⁵ Jacques Fontanille, *Interstice et résistance dans Feuilletts d’Hypnos: une forme de vie chez René Char*, in, Serge Persegole e Jacques Fontanille, a cura di, *Des figures de discours aux forms de vie. A propos de René Char*, “Nouveaux Actes Sémiotiques”, n. 44-45, Pulim, Université de Limoges, Limoges, 1996.

sviluppo culturale»²⁸⁶, è anche vero che con l'affermarsi della *silhouette garçonnière* si ha, forse per la prima volta in modo manifesto, la volontà di riformulare, di ridefinire non solo la corporeità e l'anatomia della donna, ma il concetto stesso di femminilità. In questa esplicitazione, che acquista le fattezze di una vera e propria proclamazione, concorrono certo diversi elementi: la diffusione sempre maggiore — e che aumenterà ancora nel decennio successivo — delle pubblicazioni specializzate; lo sconfinare delle case di *haute couture* in altri settori che, non prettamente legati alla confezione dell'abito, vengono però considerati fondamentali nella definizione dello stile e del gusto, come ad esempio l'industria del profumo; i conseguenti sviluppi nell'ambito della cosmesi e della chimica e della scienza in generale; e il progressivo sviluppo della pubblicità che reclamizza i nuovi prodotti immessi sul mercato ricollegandoli esplicitamente alla nuova tendenza. Ma è soprattutto quel tentativo di rifondare la società attraverso uno stretto dialogo tra i diversi campi del sapere, sotto l'egida dell'arte, teorizzato appunto dalle avanguardie, che sembra, analizzando il caso della *garçonne*, riuscire ad avere presa sul reale proiettandosi in quella effettiva estetizzazione del quotidiano che la nuova moda propone e impone. Ciò non significa che lo stile *à la garçonne* nasca all'interno di un complesso e predeterminato piano artistico di ricostruzione della società, quanto piuttosto che i criteri con cui esso si diffonde possono essere fatti rientrare in un più ampio orientamento del periodo in cui forte era il ruolo giocato dalle avanguardie. Inoltre, pur non venendo reclamata da alcuno dei gruppi avanguardisti come moda propria, e quindi non potendo essere considerata né prettamente cubista o futurista né tantomeno dadaista o surrealista, la nuova tendenza si propone come prodotto nel quale si canalizzano esperienze assai differenti di personalità tra loro anche molto distanti. Il lusso orientalista, che, già presente quale peculiarità sostanziale nelle creazioni dei primi anni '10 di Paul Poiret, emerge soprattutto dagli intarsi più che dalla sintassi dell'indumento, si abbina alla linea semplice ed essenziale, vero *leitmotiv* dell'abito del periodo. Adottata da Lelong, dallo stesso Poiret, da Madeleine Vionnet, da Coco Chanel, da Sonia Delaunay e da Jean Patou, per citarne alcuni tra i più celebri, la *coupe simple* viene declinata però in modi differenti. Mentre nei capi di abbigliamento realizzati da Sonia Delaunay, più che la foggia, sono i motivi geometrici (quadrati, rettangoli, cerchi, triangoli) — con cui l'artista compone, come in una sorta di *collage*, i suoi tessuti (img. 53) — che rinviano esplicitamente a quel

²⁸⁶ Jurij M. Lotman, *La cultura e...*, op. cit., p. 103.



img. 53
Cappotto, Sonia Delaunay, 1925.



img. 54
Egidio Scaioni, *Coupe fil* (maglia due toni di grigio, cappotto $\frac{3}{4}$
e gonna di lana grigio-ardesia), modello di Lucien Lelong, 1928-1929.

simultaneismo teorizzato dal marito Robert, nella semplicità dei modelli di Lelong, nei quali lo stilista elimina rigorosamente «toute formule qui n'est pas justifiée par une stricte logique»²⁸⁷ (img. 54), si cela invece una minuziosa indagine sulla organizzazione strutturale dell'abito che va però al di là di una semplice trasposizione cubista. E se nell'attenzione per la linea in movimento — attraverso il ricorso a pieghe, a linee oblique e a spirali —, che si ritrova soprattutto nelle creazioni di Lelong e di Madeleine Vionnet ma che caratterizza tutta la moda di questi anni, si può certo ravvisare un'eco delle teorizzazioni futuriste e costruttiviste, nel fascino verso le forme geometriche e nell'utilizzo di colori che ricoprono la gamma dei *beiges* e dei *lamés* oro vecchio si riconosce invece un richiamo al vocabolario cubista (img. 55 e 56). E ancora, così come nella realizzazione dei vestiti attraverso sottili strati di tessuto, di lembi e di *volants* riecheggia quella costruzione per piani tipica di certa arte del periodo, nella ricerca di una nuova sintassi che sottintende alla creazione dell'abito si possono tessere dei rinvii con alcune idee espresse in quei manifesti futuristi dedicati proprio alla ricostruzione del sistema moda. La necessità, congetturata espressamente da Lelong, ma fatta propria anche dagli altri *couturiers* del periodo, di creare abiti semplici adatti alla vita rapida, dinamica, attiva, della donna moderna, non sembra infatti discostarsi da quella volontà di dare vita ad una moda «semplice», «comoda» e «agilizzante» — che permette e agevola cioè i movimenti del corpo — espressa da Giacomo Balla nel suo *Le vêtement masculin futuriste. Manifeste* già nel maggio del 1914 e che, ripresa qualche mese più tardi nella versione più esplicitamente interventista intitolata *Il vestito antineutrale. Manifesto futurista*, si ritroverà anche nel *Manifesto della moda femminile futurista* di Volt (Vincenzo Fani) del 1920 e in quello dello stesso anno *Contro il lusso femminile* firmato da Filippo Tommaso Marinetti. L'idea di un abito pratico che permetta e faciliti il dinamismo del corpo è poi alla base della tuta disegnata nel 1919 dall'artista futurista Ernesto Michahelles (img. 57 e img. 58), più conosciuto con lo pseudonimo di Tahyaht — che non a caso dal 1921 al 1924 lavora nell'atelier di Madeleine Vionnet, la cui attenzione per l'effetto del corpo in moto è una delle caratteristiche precipue dei suoi modelli, in cui le spirali, le pieghe e le linee oblique tendono ad enfatizzare l'idea di movimento. Così come la semplicità, la comodità e il dinamismo, direttrici della moda del tempo, sembrano rinviare agli assunti programmatici capisaldo della ricostruzione futurista del sistema moda anche quella tendenza ad eseguire capi di vestiario in cui «le

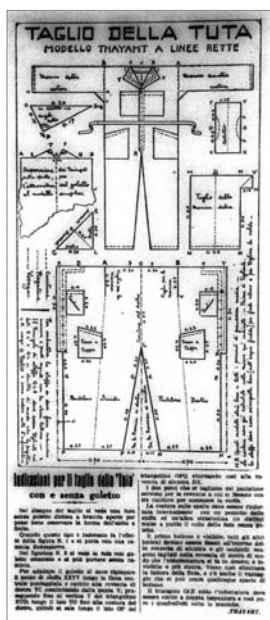
²⁸⁷ «Art, Goût, Beauté», ottobre 1926, cit. in a cura di, C. Join-Diéterle, *Les années folles...*, op. cit., p. 22.



img. 55
Madeleine Vionnet, abito
(crêpe di seta beige), 1927.



img. 56
Egidio Scaioni, *Campion* (tenuta sportiva in jersey verde con golf verde e bianco), modello di Lucien Lelong, 1928.



img. 57
Cartamodello della Tuta disegnato da Thayaht,
pubblicato
sul quotidiano fiorentino
“La Nazione” il 2 luglio 1920.



img. 58
Modello di tuta
realizzato da Thayaht nel 1919.

buste et les hanches»²⁸⁸ si confondono «en une seule masse»²⁸⁹, cancellando il giro vita, può, a ben vedere, essere messa in relazione con altri di quegli attributi considerati indispensabili in ambito futurista affinché il vestito sia finalmente al passo con il proprio tempo e non più passatista.

Certo vi è una netta differenza tra l'essenzialità della tuta, che, concepita come abito per le masse, è l'unico indumento ideato all'interno del futurismo ad avere una effettiva presa sul reale venendo assunto nel dominio moda — al contrario ad esempio del 'vestito antineutrale' balliano che rimane quale progetto «programmaticamente utopico»²⁹⁰ —, e le eleganti creazioni di *haute couture*. Ma nella realizzazione di vestiti in cui si tende ad una certa assenza di 'soluzione di continuità', per cui anche quando il modello è costituito da due capi separati si ha l'effetto della *femme tout buste* (img. 59 e img. 60), si può ritrovare quella tendenza «a un sol pezzo»²⁹¹ che, teorizzata da Balla per il suo 'vestito antineutrale', viene poi assunta quale tratto distintivo della tuta di *Thayaht*. La continuità tra anche e busto, persino quando allusa nel completo di gonna e maglia, in cui l'elisione del giro vita fa sì che l'indumento appaia come un tutt'uno, sembra così in linea con quella ricostruzione della sintassi auspicata da Marinetti nel suo *Manifesto tecnico della letteratura futurista* (1912). La netta distinzione tra un sopra e un sotto nell'abito, nel suo presupporre una «sosta»²⁹², una meditazione che arresta il movimento, così come gli aggettivi, gli avverbi e la punteggiatura che si propongono quali «sfumature»²⁹³, quali componenti secondarie, quali pause nel discorso, si presenta infatti come incompatibile «con la visione dinamica»²⁹⁴ futurista. Oltre alle analogie tra il nuovo stile vestimentario e gli assunti teorici sulla rivoluzione del sistema moda espressi nei diversi manifesti futuristi, molte sono anche le differenze. Ai colori fosforescenti, alle stoffe variopinte e ai tagli asimmetrici auspicati da Balla per il suo abbigliamento antineutrale, si contrappongono i *beiges*, i *lamés dorati*, i bianchi, i neri e la *coupe simple et droite*, rigidamente simmetrica, della moda *à la garçon*. Alla assenza di accessori e di elementi secondari teorizzata da Marinetti sia nel suo *Manifesto*

²⁸⁸ Margarete Braun-Ronsdorf, *Des merveilleuses aux garconnes : histoire de l'elegance...*, op. cit., p. 205.

²⁸⁹ Ibidem.

²⁹⁰ Daniela Fonti, *Thayaht. Futurista irregolare*, in, D. Fonti, a cura, *Thayaht. Futurista irregolare*, Skira, Milano, 2006, p. 25.

²⁹¹ Giacomo Balla, *Il vestito antineutrale. Manifesto futurista*, 11 settembre 1914, Milano, in *Futurismo & Futurismi*, Fabbri Bompiani, Milano, 1986.

²⁹² Filippo Tommaso Marinetti, *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, 11 maggio 1912, Milano.

²⁹³ Ibidem.

²⁹⁴ Ibidem.



img. 59

Egidio Scaioni, mantella *Prince Igor* e abito *Refllet bleu*, completo da sera in *crêpe satin*, modelli di Lucien Lelong, 1927.



img. 60

Egidio Scaioni, completo da giorno, modello di Lucien Lelong, 1928.

tecnico della letteratura futurista sia in quello *Contro il lusso femminile* del 1920, si contrappongono la profusione di intarsi e la giustapposizione di *paillettes* che arricchiscono gli abiti da sera e che, grazie ai giochi luminosi e ai motivi decorativi che questi creano, contribuiscono ad accrescere l'effetto di dinamismo dell'indumento²⁹⁵ (img. 61 e img. 62).

Si può certo trovare un ulteriore raccordo tra la sobrietà, la «simplicité austère», dello *style pauvre* delle creazioni più celebri di Coco Chanel, e quell'attacco sferrato da Marinetti contro la «toalettite»²⁹⁶, ovvero il gusto sfrenato e morboso che, a suo parere, distingueva il guardaroba femminile del tempo. Ma, come sottolinea sarcasticamente Paul Poiret, quella di Chanel è una «pauvreté deluxe»²⁹⁷, destinata ancora al mondo esclusivo delle *élites*. Anche se, proprio l'essenzialità delle forme farà sì che un abito come la *petite robe noire*, realizzato da Chanel nel 1926, venga fin da subito considerato dalle riviste specializzate del periodo la nuova uniforme della donna moderna, sottolineando così come la nuova tendenza si fosse diffusa al di là dei prezzi dei modelli di *haute couture*²⁹⁸. Ed è proprio l'uniformità delle *silhouettes* uno dei sintomi di quella *toilette* imperante contro la quale si scaglia Marinetti che, solo pochi mesi dopo la pubblicazione e la diffusione del volantino in cui Thayaht lanciava il modello della sua tuta — che in realtà dovendo divenire l'abito delle masse futuriste aveva insita la caratteristica propria dell'uniforme di uguagliare conformando e standardizzando —, proponeva, in base anche ad un principio di economia autarchica, che ogni donna inventasse «una sua foggia di vestito»²⁹⁹ e la tagliasse «da sé, facendo così del suo corpo, semplicemente adorno, un originalissimo poema vivente»³⁰⁰.

Più che una esplicita e programmatica trasposizione nella moda *à la garçon* dei precetti futuristi e cubisti si riscontra quindi una prossimità, una concordanza nelle questioni affrontate tanto nel dominio dell'arte quanto nel sistema moda e un'attinenza altrettanto profonda tra il testo artistico e il segno-abito per ciò che concerne le ricerche e le scelte estetiche. Ciò che si evince è, di conseguenza, come anche i profondi cambiamenti apportati nell'ambito dell'apparire partecipino, seppur con delle differenze notevoli, di quel disegno di sovversione dei linguaggi convenzionali che caratterizza le

²⁹⁵ C. Join-Diéterle, a cura di, *Les années folles...*, op. cit.

²⁹⁶ Filippo Tommaso Marinetti, *Contro il lusso femminile. Manifesto futurista*, 11 marzo 1920, Milano.

²⁹⁷ Christine Bard, *Les Garçonnes...*, op. cit., p. 28.

²⁹⁸ Cfr., Christine Bard, *Les Garçonnes...*, op. cit.

²⁹⁹ Filippo Tommaso Marinetti, *Contro il lusso...*, op. cit.

³⁰⁰ *Ibidem*.



img. 61

Abito da sera, modello della casa di moda *Agnès Haute Couture* (mussola di seta verde acqua, ricami all'uncinetto, *paillettes* verdi e oro, perline dorate, trasparenti, rosse, turchesi, fondo in lamé dorato), 1925 ca.



img. 62

Abito da sera, modello della casa di moda *Jérôme* (mussola, ricami all'uncinetto di *paillettes* trasparenti, di perle e perline dorate, fondo in *crêpe* di seta rosa e merletto), ricami della *maison Lesage*, 1925 ca.

avanguardie storiche. E se è vero, come scrive nel 1924 la “Gazette du Bon Ton” che la nuova *toilette*

«s'apparente à la fois à la peinture, par le dessin et par la couleur; à la sculpture, par la forme humaine; à l'architecture, par la combinaison esthétique des lignes; enfin, à la musique — à l'ancienne — par l'harmonie»³⁰¹,

rilevando così come il nuovo stile riprenda la propria grammatica dall'insieme delle esperienze artistiche contemporanee e come in realtà anche all'epoca fosse profondamente sentito il dialogo tra le arti — in cui viene fatta rientrare anche la moda —, è altrettanto vero che la sobrietà della nuova tendenza vestimentaria sconfinerebbe nella monotonia

«si l'imagination des créateurs ne s'ingéniait à en renouveler et à en raffiner toujours les détails et les attributs»³⁰².

Si pone così l'accento tanto sulle relazioni di interdipendenza quanto su quelle di autonomia tra i differenti domini, che mettono in atto un rinnovamento radicale sia nei singoli ambiti culturali sia nelle strutture della società, come dimostrano i profondi cambiamenti nelle convenzioni esteriori riflesse e, al contempo apportate, dal sistema moda.

3.3. *Pertinenza e impertinenza della garçonne. Tra regola violata e norma rispettata*

La *silhouette garçonnaire*, disegnata sulla base del «parallélogramme plat»³⁰³, sempre sportiva e giovane, incarnazione di una nuova tendenza e, ancor meglio, della vera e propria *femme moderne*, propone infatti una profonda trasformazione all'interno del codice vestimentario e comportamentale della donna, apportando delle trasformazioni che, come visto, incidono sensibilmente sul gusto del periodo. Pur non proponendosi come vera e propria sgrammaticatura, ovvero come errore, come strappo radicale, da quelle che erano le consuetudini del tempo, la figura della *garçonne* incide significativamente sulla creazione e sulla conquista di un nuovo discorso e di una nuova sintassi, di nuove rappresentazioni e di nuove pratiche, fra di loro correlate. E così

³⁰¹ Clercé, *La Mode et le Bon Ton*, in “Gazette du Bon Ton”, n.1, 1924.

³⁰² Ibidem.

³⁰³ Colette, *Le Voyage égoïste...*, op. cit., p. 347.

facendo non fa altro che delinarsi come poetica, come pratica di senso, che esprime un certo linguaggio, un determinato universo di valori, una specifica proposta di forma di vita assumibile.

Se alcuni dei tratti che definiscono il nuovo tipo femminile si presentano come ancora non del tutto attinenti a ciò che è opportunamente considerato femminile, si è visto però come essi non possano essere giudicati quali mere violazioni delle norme di comportamento della collettività. Gli attributi che costituiscono il patrimonio segnico dell'identità *garçonnière* possono infatti contare su una serie di rinvii a pratiche, ad attitudini che ne attenuano la forza trasgressiva e al contempo ne complessizzano la portata semantica. Il nuovo soggetto sociale è caratterizzato da marche distintive — come il fumare in pubblico, l'accavallare le gambe, il tagliarsi i capelli e l'indossare la cravatta — che più che essere infrazioni alle convenzioni del periodo si presentano, come già sottolineato, quali nuove regole o meglio si apprestano a diventarlo. Norme e trasgressioni, infatti,

«non si contrappongono come inermi datità, ma
incessantemente trapassano l'una nell'altra»³⁰⁴.

Così, convogliando in un'unica forma di vita i *cheveux courts*, la cravatta e anche i pantaloni (seppure esclusivamente del *pijama* o delle tenute sportive), queste caratteristiche, che effettivamente fanno il loro ingresso entro il codice comportamentale e vestimentario femminile come trasgressioni volute — adottate inizialmente da gruppi di femministe o da esponenti del dandismo femminile in segno di opposizione all'ordine simbolico predominante —, vengono ripresentate non più come espressioni sovvertitrici, ma al contrario come normalizzazioni delle vecchie infrazioni. In parte viste ancora come anomalie, perché non del tutto *intracodice*, verranno però assunte presto entro la consuetudine, divenendo esemplificative del 'comportamento regolare'³⁰⁵, ovvero tipico, conforme finalmente ai codici, della donna degli anni '20.

Pur non presentandosi quindi quale radicale capovolgimento della norma, la *garçonne* apporta delle profonde deformazioni nelle strutture dell'ordine vigente, segnando un nuovo processo di grammaticalizzazione. La proposizione cioè di nuove regole vestimentarie, comportamentali e, perché no, linguistiche — vista l'introduzione nel

³⁰⁴ Jurij M. Lotman, *Tesi per una semiotica...*, op. cit., p. 186.

³⁰⁵ *Ibidem*.

vocabolario della gente *à la mode* di numerosi americanismi —, che vanno a costituire un nuovo paradigma e, di conseguenza, a tratteggiare una nuova concezione di ciò che è o meno femminile. In questo cambiamento della sintassi tradizionale, è interessante notare come ciò che viene reputato impertinente della nuova *silhouette* — dai commentatori dell'epoca e dalla letteratura critica sull'argomento a noi più recente — sia costituito da quei tratti considerati, troppo rapidamente e quindi non del tutto opportunamente, come direttamente mutuati dal comportamento e dall'abbigliamento maschile. In realtà, come visto più volte, ciò che a prima vista appare profondamente sconveniente della forma di vita e figura del corpo *garçonnière* ad una più attenta analisi denota una certa intrinseca pertinenza. È vero però che diversi tra i caratteri considerati più *osé* del nuovo tipo femminile si presentano quali intrusioni testuali. Quali elementi cioè che, strappati dai loro «naturali [o convenzionali] legami di senso»³⁰⁶, vengono introdotti «in un altro spazio di senso»³⁰⁷. Ad esempio, la cravatta, che sia sottratta direttamente al dominio maschile o all'abbigliamento femminista o *dandy*, perde i suoi nessi di senso originari e ne genera di nuovi. Così anche i pantaloni, i capelli corti e persino il fumare la sigaretta, si presentano quali frammenti testuali che, intromettendosi nella convenzionale, all'epoca, figura del corpo e forma di vita femminile, incidono fortemente nella creazione di quella nuova. La *garçonne* nasce quindi dalla sintesi di queste differenti intrusioni che, partendo come estranee, come al di fuori cioè dai legami di senso in cui sono inseriti, ne vengono poi completamente assimilati.

La conformazione dell'identità *garçonnière* avviene quindi per *bricolage*, ovvero attraverso l'extrapolazione, la convocazione, di forme culturali radicate e «ricontestualizzate, “lavorate” all'interno di un nuovo discorso»³⁰⁸. L'insieme di questi elementi alieni, perché non attinenti a ciò che, secondo le convenzioni del momento, era considerato prettamente femminile, porta così al delinarsi di una morfologia ben definita, quella distintiva del nuovo tipo sociale, che, proprio per il suo formarsi attraverso frammenti testuali differenti si presenta agli occhi dei suoi contemporanei come un vero e proprio capriccio, come qualcosa cioè che, poiché inatteso, appare irragionevole.

«(...) l'espace, la durée n'y exercent pas leurs pesantes

³⁰⁶ Jurij M. Lotman, *La cultura e...*, op. cit., p. 91.

³⁰⁷ Ibidem.

³⁰⁸ Giulia Ceriani, *Introduzione a, Jean Marie Floch, Identità visive. Costruire l'identità a partire dai segni*, Marco Angeli, 2002, p. 18.

lois, et le seul caprice y gouverne»³⁰⁹.

È con queste parole che la “Gazette du Bon Ton” descrive nel 1920 la nuova *silhouette* femminile. Ma ciò che sembra capriccioso, quindi fuori dalla logica imperante, in realtà non lo è, giacché è invece ricco, come si è visto, di molteplici rinvii ad altri sistemi semiotici. La cravatta, i capelli corti, la sigaretta, i pantaloni, e persino il *parallélogramme plat* su cui si costruisce la nuova *toilette*, nel loro richiamare ora l’abbigliamento femminista e *dandy* — e, attraverso questi, quello maschile —, ora l’immaginario orientalista, ora la moda *Directoire*, ora le ricerche estetiche effettuate negli altri ambiti artistici, apportano insieme alla loro estraneità, una imponente e significativa dose di memoria culturale. Ed è solo nel momento — sancito proprio dal riconoscimento della nuova figura del corpo e forma di vita nel sistema moda — in cui tali intrusioni testuali si sedimentano che nasce lo stile *à la garçonnière*. Non vi è quindi alcuna casualità nella definizione dell’*allure garçonnière* — che non ha a che vedere solo con il mero aspetto esteriore ma anche con il portamento, quindi con il comportamento. Ognuno dei differenti frammenti che la costituiscono ne arricchisce la memoria. Così, pur non potendo identificare la *garçonnière* né con la femminista, né con la *dandy* degli anni ’20, né tantomeno con la versione “*années folles*” dell’*odalisca* o della *femme-Directoire* di Poiret, è però pertinente che faccia tornare alla mente tutte queste differenti figure femminili che, in un passato più o meno recente, si erano distinte per almeno uno dei tratti ora convogliati nella nuova *silhouette*.

In quella che si presenta come una profonda «*confusion de la chronologie*»³¹⁰, che però non arriva mai ad essere «*une reconstitution minutieuse et savante (...) du passé*»³¹¹, lo stile *à la garçonnière* si limita «*à piquer un rappel de temps*», di «*ombres légères*»³¹², «*comme les peintres font des rappels de ton dans leurs tableaux*»³¹³.

Nel profilarsi quale precisa e definita morfologia che si propone come nuova grammaticalizzazione del codice comportamentale e vestimentario femminile e che comporta la sedimentazione — e quindi la normalizzazione — di frammenti testuali estranei, si ritrova quella posizione liminale, intermedia, tra due regimi di pudore dell’identità *garçonnière* già ampiamente discussa. Quel suo essere soggetto *gaffeur*,

³⁰⁹ *Avant-propos*, in “Gazette du Bon Ton”, n.1, gennaio-febbraio, 1920, p. 85.

³¹⁰ *Ibidem*.

³¹¹ *Ivi*, p. 84.

³¹² *Ibidem*.

³¹³ *Ivi*, p. 85.

intempestivo e apparentemente capriccioso, quel suo essere cioè contemporaneamente *intra* ed *extra* codice.

Il nuovo tipo umano ed epocale non abbatte, non rovescia completamente l'ordine simbolico al quale appartiene, non esce fuori dal coro, al contrario opera per modificarlo, uniformando e omologando.

Così come emergeva dall'analisi del romanzo marguerittiano, in cui il tratto distintivo della *garçonne* antonomastica era la sua assoluta liminalità, anche una volta assunta nel dominio moda, la figura del corpo e forma di vita *garçonnière* si distingue per il suo posizionarsi nella precarietà. Tra norma e sua violazione, tra pertinenza e impertinenza, la moda della *femme moderne* si palesa per quello che realmente è, la combinazione di differenti segmenti di senso che, dalla forte memoria culturale, arricchiscono lo spessore semantico di quella che si impone come nuova tendenza.

3.3.1. Dal dandismo allo snobismo. La mondanità della *garçonne*

Nel *bricolage* di tratti che conformano il patrimonio segnico della *garçonne*, la semplicità e l'essenzialità dell'*allure*, che portano alla preminenza di un certo geometrismo e di una certa linearità della *toilette*, oltre a rinviare ad analoghe soluzioni estetiche adottate in diversi ambiti artistici, possono essere messe in relazione con quella ricerca di «*simplicité absolue, qui est en effet la meilleure manière de se distinguer*»³¹⁴, che caratterizza il *dandy*. Tra gli elementi di identificazione istantanea, ovvero tra quei sintagmi che costituiscono la *silhouette garçonnière*, molti sono in effetti quelli che rimandano esplicitamente al dandismo femminile — che, tra ottocento e novecento, si manifesta attraverso una esplicita adozione dell'abbigliamento maschile assumendo i caratteri di una vera e propria forma di travestitismo. Ma oltre alla cravatta, ai capelli corti e ai pantaloni, ovvero a quegli attributi che, mutuati appunto dal *dandysme féminisé* o dal vestiario di alcuni gruppi di femministe, richiamano il guardaroba dell'uomo, anche altri e ben più significativi sono i parallelismi, nonché i tratti contrastivi, tra la *garçonne* e questo altro attore sociale che è il *dandy*.

Dalla già citata semplicità all'abito come *uniforme*, che, quindi, identifica e distingue; dall'eleganza alla «*physionomie distincte, tout à fait à part*»³¹⁵, che ha a che vedere con il potere della *toilette* di riarticolare e ridefinire il corpo. Sono queste le analogie profonde che caratterizzano la *garçonne* e il *dandy*, due forme di vita che impongono

³¹⁴ Charles Baudelaire, *Constantin Guys, le Peintre...*, op. cit., p. 20.

³¹⁵ Ivi, p. 19.

una nuova visione di ciò che è veramente *chic*. Ma, mentre il *dandy* vuole distinguersi dagli altri proponendo se stesso come eccezione, come allontanamento dalla norma; e mentre la sua eleganza rientra in una *doctrine de l'originalité* che, sempre «contenu[e] dans les limites extérieures des convenances»³¹⁶, si propone come «une espèce de culte de soi-même»³¹⁷, in cui evidente è il carattere di rivolta e di opposizione alla regola comune, la *garçonne* tende, al contrario, a sostituire l'ordine simbolico vigente con uno nuovo, che venga adottato coralmemente e che sia quindi omologante. Ciò che nel dandismo tende a costruire un'aura di originalità e quindi di unicità, nella *garçonne* viene normalizzato e proposto come nuovo stile dominante. Se poi è vero che l'uniforme del *dandy* irrigidimenta anche la sua fisionomia, per cui l'abito sembra contenerne i gesti e mantenerne la postura fiacca e al contempo certa, sicura, tipica di un «Hercule sans emploi»³¹⁸ conseguenza del suo eterno far niente³¹⁹, allora vi è anche un'altra importante differenza tra i due soggetti sociali. Il geometrismo e l'essenzialità della *toilette garçonnière* non traduce infatti quel contegno, ovvero quell'atteggiamento sostenuto, ma allo stesso tempo rilassato, della mimica *dandy* che, come afferma Walter Benjamin, trova nel *tic* l'unico movimento convulso³²⁰ della «figure d'homme élégante»³²¹.

Pur venendo sempre descritta nel romanzo marguerittiano come *silhouette* elegante, dal portamento fiero, connotato dalla «tête haute» [p. 85], l'*allure garçonnière* è quella della donna in movimento, attiva e *chic* proprio perché sportiva e dinamica. La contrazione del *tic* che irrompe nella sempre composta rilassatezza del *dandy* viene sostituita dalla frenesia del corpo che balla, che si allena, che lavora e che si muove negli spazi pubblici della città. Ed inoltre, l'uniformità delle *garçonnes* è tanto nella foggia degli abiti indossati quanto in quella particolare sensazione di nudità che essi comportano lasciando scoperte le gambe, le braccia e il collo e dando vita alla particolare fisionomia della *desossée femme tout buste*, della 'smidollata giraffa'.

Le donne si assomigliano tutte sia per i loro indumenti sia per le loro «bras et jambes nus

³¹⁶ Ivi, p. 20.

³¹⁷ Ibidem.

³¹⁸ Ibidem.

³¹⁹ Cfr. Walter Benjamin, *La Parigi del Secondo Impero in Baudelaire*, in *Walter Benjamin. Opere complete. VII. Scritti 1938-1940*, Einaudi, Torino, 2006, p. 173.

³²⁰ Ivi, p. 174.

³²¹ *Les Petits-Paris, Paris-viveur*, 1854, p. 26, cit. in Walter Benjamin, *La Parigi del Secondo...*, op cit., p. 174; e in Walter Benjamin, *Passagenwerk*, tr. it., a cura di Enrico Ganni, *I «passages» di Parigi*, vol. 1, Einaudi, Torino, 2002, p. 81.

ou presque»³²². Non stupisce quindi che l'intera «époque»³²³ venga denominata «déshabillée»³²⁴ così come la stessa *femme moderne*, di cui più volte si sottolinea il suo essere denudata e il suo vestire «robes (...) déshabillantes»³²⁵. Il corpo svelato e rivelato dai vestiti scollati, dagli orli che scoprono il ginocchio e, spesso, dalla mancanza di maniche lunghe, diventa la *tenue* della *garçonne* tanto quanto la *petite robe noire* di Chanel ed il *tailleur*. Ma ad omologare non è solo l'abbigliamento e la *silhouette* da esso ridisegnata. Anche il trucco e la magrezza divengono caratteristiche fondamentali nella ridefinizione della bellezza femminile, nuovi canoni estetici ai quali conformarsi.

«Liberté, égalité. Toutes les femmes de toutes les conditions se fardent et elle ont joliment raison, puisque le fard les embellit. (...) le maquillage (...) rectifie le visage, diminue la joue, agrandit l'oeil, fait briller la dent blanche sur la lèvre rouge»³²⁶.

In quello che si presenta come un vero e proprio elogio del trucco, la “Gazette du Bon Ton” fa emergere come la nuova *art*, che «est aussi une science»³²⁷, non faccia altro che apportare delle migliorie al volto rendendo «plus jolie la jolie [et] charmante la mediocre»³²⁸. Riecheggiando, in uno stile prosaico, l'apologia al *maquillage* di baudelaireiana memoria, si sottolinea quindi la capacità del trucco di dissimulare i difetti creando quella che Baudelaire aveva descritto come «une unité abstraite» che, proprio nel suo astrarre, nel suo generalizzare, non rimarca i tratti individuali ma li adatta alla moda, poiché «comme toutes choses de ce monde le maquillage a une mode»³²⁹.

Oltre all'importanza del trucco e al suo essere un'importante strategia di valorizzazione, la rivista esalta soprattutto il gesto del truccarsi adottato dalla donna in pubblico. E ne mette in risalto la diffusione, sostenendo come nessuno faccia oramai caso a tale attitudine entrata completamente a far parte degli usi e dei costumi femminili del tempo. Nel loro essere *à la mode* il trucco e il truccarsi in pubblico diventano tratti distintivi del nuovo tipo sociale (img. 63). È, quello della *garçonne* un *maquillage* che tende ad esaltare

³²² Cécile Jeglot, *La jeune fille...*, op. cit.

³²³ Princess Lucien Murat, *L'influence de la mode sur la pudeur*, in “De la Mode”, 1927, cit. in Julia Drost, *La Garçonne. Wandlungen...*, op. cit., p. 250.

³²⁴ Ibidem.

³²⁵ Cécile Jeglot, *La jeune fille...*, op. cit.

³²⁶ Sylviac, *Elles se maquillent, elles ont raison*, in “Gazette du Bon Ton”, n. 3, aprile, 1920.

³²⁷ Ibidem.

³²⁸ Ibidem.

³²⁹ Ibidem.



img. 63

Donne che si truccano, 1925 ca., in Christine Bard, *Les Garçonnes. Modes et fantasmes des Années folles*, Flammarion, Parigi, 1998.

il colore vermiglio delle labbra, ad ingrandire gli occhi con il nero del kôhl e del mascara e a stemperare il pallore del volto con il fard che deve far apparire sani, robusti e forti³³⁰. Il colorito delle gote e l'abbronzatura sostituiscono infatti quel gusto per il «clair de lune»³³¹ che, accentuato da ciprie e «tinte de lys»³³², fino a poco tempo prima era una marca distintiva per differenziarsi da chi lavorava sotto il sole nei campi.

Trucco alla moda, quello *à la garçonne* trasforma chi lo adotta in soggetto pertinente perché adeguato alle nuove norme che decretano la femminilità. Valorizzando e riconfigurando con più nettezza il volto, questo *maquillage*, prettamente 'decorativo' e quindi non 'ornamentale'³³³, poiché tende esclusivamente ad evidenziare, ridefinendolo e riarticolandolo, il supporto che va a ricoprire — ovvero il viso — senza avere alcuna valenza in sé, diviene però, nel momento in cui è eseguito pubblicamente e con *nonchalance*, anche altro dall'essere semplice belletto. Se il trucco 'decorativo' ha a che vedere con il mettere in ordine, caratteristico di ogni azione e prodotto cosmetici (dal greco *kósmos*, ordine, ma anche convenienza, decoro), l'ostentazione di fronte alla collettività di tale gesto, ripetuto e collegiale, va ben oltre la necessità di ripristinare un assetto perduto. La sconvenienza insita nell'essere in disordine (*ákosmos*) che porterebbe all'esigenza di riordinarsi, di rientrare nell'ordine stabilito, presuppone infatti il pudore della propria indecenza, ovvero il sentire di stare trasgredendo una norma. Ed è lo stesso sentimento del pudore — che porta a non esibire il proprio apparire fuori da quel canone che si sta tradendo e contravvenendo — che eviterebbe di enfatizzare di fronte ad altri, imbellettandosi, la propria sconvenienza.

In realtà, la donna che in pubblico, e più precisamente

«au dancing, entre un tango et un fox-trott, au
restaurant à la fin du repas (...) prend la petite
glace et se regarde sévèrement, passe la houpette

³³⁰ Cfr. Catherine Join-Diéterle, a cura di, *Les années folles...*, op. cit.

³³¹ Sylviac, *Elles se maquillent...*, op. cit.

³³² Catherine Join-Diéterle, a cura di, *Les années folles...*, op. cit., p. 192.

³³³ Patrizia Magli, nel suo saggio *L'impertinenza a fior di pelle*, distingue infatti il trucco 'decorativo' da quello 'ornamentale', partendo dalla concezione del *maquillage* quale organizzazione plastica che segue determinate regole di composizione figurativa configurandosi come una «grammatica in grado di articolare un vero e proprio linguaggio». Mentre il primo, quello 'decorativo', non è destinato a valere per se stesso, ma a valorizzare il luogo o l'oggetto su cui si iscrive, il secondo, quello 'ornamentale', «concerne l'organizzazione interna di forme e colori che deve "reggere" di per sé, nella sua consistenza pittorica e nel concatenamento dei suoi elementi, indipendentemente dal rapporto che intrattiene con il suo supporto. (...) Il trucco ornamentale non lavora dunque alla valorizzazione del viso, ma è arte autonoma che crea il proprio oggetto»: dalla lacrima del Pierrot agli elementi ornamentali delineati con il trucco sui volti dei quattro componenti della band musicale dei Kiss.

sur son nez, le bâton de rouge sur ses lèvres, un
doigt mouillé sur ses cils»³³⁴,

non fa altro che consolidare quell'organizzazione plastica³³⁵ del proprio volto precedentemente e attentamente costruita. Quello della *garçonne* è infatti un truccarsi sopra il trucco, un movimento ridondante e anaforico che ripete enfatizzandoli i lineamenti di già delineati dal *maquillage*. Non corregge quindi un disordine, ma ribadisce il proprio ordine, che altro non è se non quello che la definisce come soggetto *à la mode*. Il gesto, collettivizzato, diviene anch'esso parte integrante della tendenza e di conseguenza carattere distintivo della forma di vita che la incarna. Se il *tic* si introduce nel contegno rilassato del *dandy* come contrazione, riduzione, di quella compostezza che lo distingue, ribadendone comunque il non conformarsi alle regole, il truccarsi della *garçonne* irrompe nella vita movimentata e dinamica della *femme moderne* per riaffermarne il profondo decoro, il suo convenire all'ordine vigente.

Nel loro essere elementi costitutivi della nuova moda, il trucco e il truccarsi conformano, omologano. E come l'abito che uniforma, tanto nel rivestire quanto nello scoprire il corpo alludendo, con le scollature e le trasparenze, alla sua nudità, così anche il gesto del truccarsi, nel suo confermare, reiterandolo, l'artificio del *maquillage*, non fa altro che sottintendere, ossimoricamente, il volto *déshabillé*.

È proprio proponendosi quale nuovo ordine simbolico dominante al quale adeguarsi che lo stile *à la garçonne* si distanzia dal dandismo. Mentre quest'ultimo si presenta quale

«procedura istituzionalizzata di produzione
dell'eccentricità, la moda è una produzione
dell'originalità standardizzata»³³⁶.

E in questo suo allontanarsi dalla figura del *dandy*, la *garçonne* si avvicina inesorabilmente a quella dello *snob*. Se il *dandy* è infatti colui che si distingue dagli altri in modo da affermare la propria originalità ed eccezionalità, lo *snob*, al contrario, è colui che si dimostra impaziente di integrarsi al gruppo che ai suoi occhi incarna l'*élite* di cui ripropone i tratti in modo marcato e stereotipato, così da finire con lo svelare di provenire da un altrove. Entrambe queste forme di vita hanno una volontà ascensionale,

³³⁴ Sylviac, *Elles se maquillent...*, op. cit.

³³⁵ Vedi nota n. 333.

³³⁶ Gianfranco Marrone, *Introduzione*, in, Roland Barthes, *Il senso della moda. Forme e significati dell'abbigliamento*, Einaudi, Torino, 2006, p. XXIII.

ovvero quella di innalzarsi al di sopra degli altri. Tale intenzionalità presuppone la visione di uno spazio sociale pensato per livelli differentemente valorizzati sovrapposti gli uni agli altri. Lo *snob* si eleverà fino a raggiungere il livello della *mondanité*, ovvero quello occupato dall'elitario *homme du monde*, da colui che, in quanto esponente del gruppo dominante, si propone quale incarnazione dei grandi ideali etici ed estetici. Mentre il *dandy* inizierà la propria ascensione proprio a partire da lì dove lo *snob* tenterà di approdare.³³⁷

Un po' *dandy*, nel riprendere alcuni capi di vestiario e alcuni caratteri tipici del dandismo quali la semplicità della *silhouette*, l'abito come uniforme, l'eleganza e la particolare e distintiva fisionomia, la *garçonne* si scopre vicina anche allo *snob*, presentandosi agli occhi di quest'ultimo quale nuovo modello da imitare.

Se il «garçonisme» è un fenomeno di moda, una «maladie à la mode qui fait fureur», allora la sua pervasività, la sua «invasion» può favorire lo «snobisme» che altro non è se non il mettersi «à la remorque des autres (...) en consacrant à priori toute nouveauté ou toute mode», credendo di affermare così la propria «individualité», la propria «veritable personnalité»³³⁸.

E in questo proporsi quale tendenza da seguire e quale gruppo dominante che può fungere da forza attrattiva per lo *snob* e repulsiva per il nuovo *dandy*, la forma di vita e figura del corpo *garçonnier* palesa tutta la sua mondanità. Il suo incarnare un modello, quello *à la mode* della *femme moderne*, al quale si può aderire intimamente, aspirare stereotipizzandolo o negare superandolo.

3.4. Virilizzazione, femminizzazione o neutralizzazione?

Leggere la figura della *garçonne* partendo dall'ultima sfumatura semantica assunta dal neologismo nel suo trasmigrare da un dominio culturale all'altro e presentare tale accezione come definizione monolitica del termine, proiettandola cioè anche sulle sue prime adozioni, porta, come visto, ad una certa faziosità interpretativa. Asserire che la nuova identità femminile corrisponda sia alla donna che adotta un abbigliamento prettamente maschile quale 'comunicazione non verbale' per esprimere la propria, in parte raggiunta e in parte ancora in fase di conquista, autonomia, sia alla *femme invertie*, quindi omosessuale, che si traveste da uomo, non permette di cogliere le diverse

³³⁷ Cfr. Eric Landowski, *Formes de l'altérité et formes de vie*, in "RSSI", vol. 13, n. 1, 1993, pp. 69-93.

³³⁸ Tutte le citazioni di questo periodo sono tratte dall'articolo di Cécile Jeglot, *Une question féminine actuelle. La Jeune Fille et le malaise moderne*, scritto nel 1927 per la rivista cattolica "Lumen" (tomo I, gennaio- giugno 1927, Parigi, pp. 65-73).

sfaccettature della figura del corpo e forma di vita *garçonnière*. E non consente, di conseguenza, né di esplicitare, chiarendole, le analogie e le differenze con altri attori sociali (lo *snob*, il *dandy*, ma anche le sottoculture spettacolari), né di evidenziare l'articolato percorso che sottende e unisce la figura estetica e il tipo sociale ed epocale individuati dalla *garçonne*. Tutto ciò impedisce di ricostruire quella grammatica unitaria che governa il complesso fenomeno culturale del *garçonisme* che, nel suo essere una 'malattia' della moda e soprattutto 'alla moda', proprio per la sua pervasività, va a coimplicare differenti domini, creando tra questi delle connessioni profonde che non sempre appaiono lampanti. Per di più, sviluppandosi in un periodo connotato dalle teorizzazioni, oltre che dalle ricerche estetiche, delle avanguardie storiche, per le quali la sinestesia tra le arti e l'integrazione tra queste e la vita diventano punti programmatici, la relazione tra i diversi ambiti culturali è ancora più imbricata e intima.

Così, identificando la *garçonne* sia con la donna lesbica che si traveste da uomo sia con quella che, per proclamare la propria emancipazione — a prescindere dal proprio orientamento sessuale —, appare mascolina negli atteggiamenti e per i capi di abbigliamento che indossa, considerati direttamente mutuati o anche solo ispirati al guardaroba maschile, si rischia di interpretare il personaggio letterario marguerittiano alla luce di queste due accezioni e di confondere pratiche e soggetti sociali tra loro differenti. Spesso, nei testi di letteratura critica sull'argomento, la protagonista dell'opera di Marguerite viene infatti definita a torto, come già sottolineato, *lesbienne* — poco importa se *devenue* o *native*. Accanto ad un'analisi del romanzo eseguita avendo come presupposto tale univocità del neologismo, viene poi realizzata una sorta di genealogia che mette in diretta discendenza le omosessuali travestite da uomo degli anni '30 — quando effettivamente il vocabolo viene utilizzato anche per indicare tale ruolo di genere —, con quelle donne che tra Ottocento e Novecento assumono il completo da uomo, o perché esponenti di gruppi femministi che rivendicano il diritto a poter indossare abiti maschili — come la *Ligue de l'affranchissement de la femme*, fondata nel 1896 —, o perché in linea con quella volontà di originalità e distinzione tipica del dandismo. Se, come si è visto, i rinvii all'abbigliamento cosiddetto alternativo e a quello *dandy* sono fondamentali per comprendere il perché dell'affermarsi dello stile *à la garçonne*, per capire cioè come alcuni tratti che costituiscono il patrimonio segnico del nuovo tipo sociale siano entrati progressivamente nel codice comportamentale e vestimentario femminile senza essere stati violentemente e repentinamente mutuati da

quello maschile, è importante però non confondere il *garçonisme*, ovvero la nuova tendenza di moda, con quelle che si presentano come vere e proprie forme di travestitismo. Ed è altrettanto importante non servirsi di tali echi, tali richiami, per confermare la presunta ambiguità sessuale della figura del corpo e forma di vita *garçonnière*, assunto che porterebbe a proclamare in modo dogmatico che questa trasgredisca un duplice tabù:

«celui de la différenciation sexuelle par le vêtement mais
aussi celui de l'homosexualité féminine».³³⁹

Non si contesta la veridicità di tale asserzione, ma la sua mancanza di rigore, la sua onestà approssimativa. Si tratta di un'affermazione segnata dal cristallizzarsi nel tempo dell'ultima valenza semantica assunta dal termine e del suo utilizzo come rigida formula definitoria anche negli impieghi del neologismo precedenti al suo imporsi.

Sostenere infatti che lo stile *à la garçonne* sovverta, attraverso l'abbigliamento, la tradizionale separazione tra i sessi e scardini la diffidenza verso l'omosessualità e il travestitismo non rende conto di ciò che effettivamente fu il *garçonisme* negli anni in cui imperò, attribuendogli una carica e una portata rivoluzionaria che è necessario rivedere. Pur rappresentando un cambiamento significativo negli usi e costumi femminili e nelle convenzioni esteriori del tempo, pur assurgendo a ruolo di genere, la *garçonne* non identifica, come visto, né semplicemente la *femme invertie* né — e forse ancora meno — prettamente la *femme en pantalon*, con tutto ciò che l'immagine della donna in pantaloni ipostatizza.

Enfatizzare i rapporti tra il nuovo tipo sociale e le diverse pratiche di travestitismo succedutesi tra la fine del XIX secolo e i primi quattro decenni del XX, senza problematizzarli, appare strumentale alla volontà di presentare la nuova *allure garçonnière* come sostanzialmente nata da un processo di virilizzazione dei tradizionali tratti femminili. Scippare capi di abbigliamento e atteggiamenti direttamente dal codice vestiario e comportamentale maschile sembra infatti avvalorare la carica sovvertitrice dell'ordine stabilito che si vuole insita alla nuova forma di vita. Se all'epoca adottare

³³⁹ Christine Bard è talmente perentoria in questa sua affermazione da porla nella prima pagina dell'introduzione, ovvero come incipit, del suo *Les Garçonnes. Modes et fantasmes des Années folles*, testo comunque importante all'interno della letteratura sull'argomento per la descrizione anche minuziosa della pervasività del fenomeno culturale correlato alla figura della *garçonne* (Christine Bard, *Les Garçonnes...*, op. cit., p. 7).

indumenti dell'altro sesso era effettivamente considerato un allontanamento dalle «lois de la nature»³⁴⁰, sottolineare la reazione scandalizzata dei commentatori dell'epoca di fronte alla *silhouette* della donna mascolinizzata serve sì a rincarare l'aspetto trasgressivo della moda *à la garçonne*, ma non spiega il come e il perché questa riesca ad imporsi: il come e il perché — al contrario del dandismo femminile e dell'«abbigliamento alternativo» femminista che rimangono delle esperienze di nicchia — il nuovo stile si trasformi nell'ordine simbolico dominante andando ad influire radicalmente sul gusto del tempo apportando modifiche sostanziali a quelle che erano le convenzioni esteriori del periodo.

Non è sufficiente infatti liquidare la nuova tendenza come processo di mascolinizzazione della donna attraverso l'introduzione del «garde-robe masculine dans le vestiaire féminin»³⁴¹. Anche perché, come si è visto, nella definizione dell'identità *garçonnière*, lo scambio di tratti significanti dal codice vestimentario, o guardaroba, e dal codice comportamentale maschili ai corrispettivi femminili, non è poi così immediato. Anzi, più che rappresentare ulteriori esempi di *femmes mascolinisées*, la donna *dandy* e la femminista in abiti «alternativi» della fine Ottocento e dei primi decenni del Novecento, sono due delle esperienze dalle quali la *garçonne* estrapola alcuni, e solo alcuni, di quei caratteri che andranno a costituire quel *bricolage* di tratti che definisce la sua particolare *allure*.

La cravatta, il *tailleur* e persino il monoclo e il bastone — che, marche distintive della *femme invertie* degli anni '30, già prima della metà del XIX secolo servivano «à souligner l'insolence et la nonchalance, caractères essentiels du dandy»³⁴², nonostante il *monocle* venisse utilizzato anche a suo tempo dalle donne alla moda³⁴³ — sono sicuramente mutuati dall'abbigliamento del dandismo e di certo femminismo. Ma queste non sono, come già si è avuto modo di rimarcare, le uniche referenze dello stile *garçonnier*. Le tenute sportive e da lavoro, in cui non solo compaiono già tra Ottocento e Novecento i pantaloni — che in ogni caso non rientrano specificamente nella *toilette* della *garçonne*, se non come indumento da casa o per lo sport —, ma persino quella inclinazione all'uniformità che si riscontra anche nell'abbigliamento *dandy*; così come la moda *directoire*, alla quale si può riportare tanto l'inizio di quel gusto per i capelli corti, che

³⁴⁰ Christiane Fournier, *Enquête sur la condition et les aspirations des jeunes filles d'aujourd'hui*, in «Grand Revue», settembre, 1925, cit. in Julia Drost, *La Garçonne. Wandlungen...*, op. cit., p. 242.

³⁴¹ Christine Bard, *Les Garçonnes...*, op. cit., p. 13.

³⁴² Algirdas Julien Greimas, *La mode en 1830...*, op. cit., p. 49.

³⁴³ Ivi, pp. 46-47.

diventerà imperante negli anni '20, quanto quella maggiore funzionalità e comodità dell'abito che caratterizzeranno i modelli de *les années folles*; e come pure quell'orientalismo ed esotismo che si ritrovano non solo nei motivi decorativi delle vesti, ma anche nell'uso del khôl per il *maquillage* degli occhi e nel gesto del fumare la sigaretta, sono tutti elementi fondamentali nella definizione della nuova *allure*. Così come i rinvii, più o meno espliciti, alle teorizzazioni e alle ricerche estetiche portate avanti in ambito più espressamente avanguardista.

Proprio la complessità del processo di riciclaggio di forme chiamate a profilare, quali segni efficaci, l'identità *garçonnière*, dimostra come sia difficile liquidare la nuova tendenza descrivendola come mera mascolinizzazione della tradizionale *silhouette* femminile. Del resto, anche la letteratura critica più recente, nell'analizzare l'imporsi di questo peculiare tipo sociale ed epocale, ha iniziato a parlare, oltre che di virilizzazione, anche di una direttrice differente, radicalmente opposta alla prima, che connoterebbe il nuovo soggetto. Alla mascolinizzazione dei tratti femminili si affiancherebbe infatti anche una certa femminilizzazione. La figura della *garçonne* tenderebbe cioè a rendere più femminili quegli attributi, convenzionalmente considerati maschili, chiamati a costituire il proprio patrimonio segnico.

«La garçonne (...) a l'art de féminiser les attributs masculins. (...) Les robes du soir et de volumineux bijoux féminisent la silhouette d'éphèbe des garçonne»³⁴⁴.

In questa femminilizzazione dei caratteri ritenuti prettamente maschili potrebbero ad esempio rientrare, oltre ai voluminosi gioielli che renderebbero più femminile l'aspetto efebico dell'*allure garçonnière*, anche le gonne dei *tailleurs* e le cravatte fatte ricamare dal *couturier* Jean Patou in *trompe l'oeil* sulle maglie dei suoi modelli (img. 64). Infatti, così come il completo da uomo, una volta sostituiti i pantaloni con la gonna, verrebbe inesorabilmente femminilizzato divenendo abito da donna, allo stesso modo la cravatta, solo allusa nella sua forma dal ricamo e sostituita da un più femminile e delicato nastrino intorno al collo, perderebbe completamente la sua virilità.

Ma proprio nel duplice movimento che vede la migrazione di tratti convenzionalmente maschili nel codice femminile e la loro edulcorazione attraverso quella che viene definita femminilizzazione — la loro attenuazione cioè attraverso l'uso di attributi

³⁴⁴ Christine Bard, *Les femmes...*, op. cit., p. 119. Cfr. inoltre della stessa autrice *Les Garçonne...*, op. cit.



img. 64

Modello di Jean Patou con cravatta in *trompe l'oeil*, 1926.

facilmente riconoscibili come pertinenti alla donna — si può ritrovare quella liminalità caratteristica della *garçonne* antonomastica che la vedeva in uno spazio transizionale, posizionata non tanto tra il maschile e il femminile, quanto, come visto, tra il ‘non-maschile’ e il ‘non-femminile’, ovvero tra ciò che non pertiene più esclusivamente all’uomo e ciò che ancora non attiene prettamente alla *femme*. E proprio in questa oscillazione di caratteri considerati ordinariamente distintivi si riscontra la ricerca del neutro.

Se infatti il neutro è dato dall’addizione del «neutrum» con l’«utrumque», ovvero dal confronto e dal reciproco trasformarsi l’una nell’altra di due negazioni semanticamente opposte³⁴⁵, di due subcontrari, allora, quel *bricolage* di marche tanto non-maschili quanto non-femminili che individua, distinguendolo, il nuovo soggetto sociale, si deve leggere come il risultato di un processo che più che essere di virilizzazione o di femminilizzazione, è «ni l’un ni l’autre et l’un et l’autre à la fois»³⁴⁶, cioè di neutralizzazione.

«Le neutre est (...) le geste (...) à la fois double et unique, d’annuler le masculine, d’annuler le féminin. Deux gestes en un seul qui ouvriraient le double espace abyssal, ou indéfini, indéterminé (...), d’un non-masculin et d’un non-féminin»³⁴⁷.

Del resto è nella stessa definizione di *silhouette* androgina così come in quella di figura efebica, spesso usate per indicare la *garçonne*, che si esplica quella ricerca del neutro che sembra caratterizzare la nuova *allure*. Pur riconoscendole una certa androginia — che sembra però confinata all’aspetto estetico, al codice vestimentario più che comportamentale —, la letteratura critica non dà particolare rilievo a questa neutralizzazione dei caratteri che invece, andandosi a ricollegare a quella liminalità che, come si è visto, ne rappresenta la caratteristica sostanziale, appare essere un tratto distintivo fondamentale. Se l’androgino, nel suo presentarsi quale dialettica, quale amalgama, non tanto tra l’uomo e la donna nella loro differenza biologica, sessuale, quanto tra maschile e femminile, o meglio tra ‘non-maschile’ e ‘non-femminile’, è il

³⁴⁵ Cfr. Luis Marin, *Le sex ni vrai ni faux ou Hermaphrodiite saisi par la nature*, in “Traverses”, n. 47, novembre 1989.

³⁴⁶ Ivi, p. 92.

³⁴⁷ Ivi, p. 96.

‘Neutro’³⁴⁸, anche l’efebo, nel suo incarnare quel particolare periodo della vita, la pubertà, caratterizzato da una mancanza di predominanze, da una certa cioè indistinzione, un certo *mélange*, tra i caratteri virili e femminili, sembra appartenere allo stesso paradigma complesso «indémêable, insimplifiable»³⁴⁹, nel quale si combina «l’homme en qui il y a du féminin, la femme en qui il y a du masculin»³⁵⁰.

La neutralizzazione che caratterizza l’identità *garçonnière* non si limita però alla sua apparenza androgina ed efebica data dal taglio di capelli alla «jeune page» [p. 231], dagli abiti che, con la loro linea dritta, tendono a celarne le rotondità, dall’utilizzo di fasce elastiche che contengono seni e fianchi, dagli elementi cioè che disegnano la *silhouette* di un «corps dévasté par une adolescence sans fin»³⁵¹. Ma, come già sottolineato, dalla fusione in un unico soggetto di tratti che non pertengono più puramente al dominio maschile e di altri che non attengono ancora del tutto a quello della donna: dall’accavallare le gambe, al fumare sigarette, dal truccarsi marcatamente e in pubblico al guidare, dal ballare nuove danze con vestiti il cui orlo sale sempre più «au delà du possible»³⁵² all’indossare cravatte — poco importa che siano veramente annodate intorno al collo o ricamate sulla maglia in *trompe l’oeil* —, *tailleurs*, *pijamas* e completi per la città che ricordano le tenute sportive. È quindi più in generale il suo essere liminale, il suo proporsi quale tipo sociale a cavallo tra due regimi di pudore differenti, il suo essere al contempo *intra* ed *extra* codice, che la fa apparire agli occhi dei suoi contemporanei come un *monstre*³⁵³, come un «individu dont la morphologie est anormale»³⁵⁴, che fugge cioè almeno in parte dalla norma e che, proprio per tale motivo, è difficilmente categorizzabile.

Ma ciò che non è facilmente classificabile non è detto che sia altrettanto difficilmente assumibile dalla moda, che, anzi, per essere tale, deve impressionare fortemente, deve essere stravagante e quindi incomprensibile, poiché «al di fuori di un pubblico scioccato (...) perde il proprio senso»³⁵⁵. Ed è proprio per scongiurare tale pericolo che deve sempre presentarsi come inaspettata, come nuova informazione, come continua

³⁴⁸ Cfr. Roland Barthes, *Le Neutre. Cours au Collège de France (1977-1978)*, Editions du Seuil, Parigi, 2002.

³⁴⁹ Ivi, p. 239.

³⁵⁰ Ivi, p. 242.

³⁵¹ Colette, *Le Voyage égoïste...*, op. cit., p. 335.

³⁵² Ivi, p. 314.

³⁵³ Vedi nota n. 255.

³⁵⁴ Cfr. la definizione del termine data dal Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales.

³⁵⁵ Jurij M. Lotman, *La cultura e...*, op. cit., p. 104.

sperimentazione «dei confini del lecito»³⁵⁶. Anche se il suo illecito, la sua novità, non scaturisce dall'originalità dei tratti, delle forme che la costituiscono, bensì dalla singolarità, dall'innovazione delle relazioni, delle combinazioni che i molteplici frammenti testuali di volta in volta vengono chiamati a creare configurando sempre una diversa morfologia, una differente figura del corpo.

«La mode, c'est paradoxalement l'inactuel. (...) La mode bricole d'une année sur l'autre ce qui *a été*, avec une liberté combinatoire très grande. D'où aussi son effet de *perfection instantanée*»³⁵⁷.

Così, nonostante l'indignazione — giusta, poiché senza di essa la moda perderebbe di senso — di parte dei commentatori dell'epoca, lo stile *à la garçonne* si impone proprio perché i segni efficaci che lo realizzano e che caratterizzano il nuovo tipo sociale non sono del tutto originali e, riciclati, quindi conosciuti, possono essere facilmente assunti come nuovo ordine simbolico annunciando la sostituzione dell'oramai reintro regime di pudore con uno nuovo. Ed è nell'indicare una differente soglia di ciò che pertiene alla donna, nell'incarnare cioè una ancora inedita ed *in fieri* concezione della femminilità, che la nuova figura del corpo e forma di vita si iscrive nella riarticolazione del genere femminile, nella sua costruzione, cioè nella sua definizione, sociale e culturale. Ma se è vero, quindi, che l'identità *garçonnière* segna un'importante trasformazione all'interno degli usi e dei costumi della donna, dimostrando di conseguenza che una serie di conquiste nel processo emancipativo femminile erano state raggiunte, non è altrettanto corretto ritenere che quella mascolinizzazione che si considera all'origine della caratterizzazione del nuovo tipo sociale sia espressione univoca dell'affrancamento conseguito; e né che il termine utilizzato da Marguerite per battezzare la propria eroina indichi un ruolo di genere. Nonostante, come si è dimostrato, il neologismo vada ad identificare in modo esplicito e fuor di dubbio la *femme invertie* — che può anche travestirsi da uomo, virilizzando davvero in tutto e per tutto il proprio aspetto (img. 65) —, ciò accade solo una volta terminata la moda che lo aveva assunto a propria etichetta. Ovvero quando, tra la fine degli anni '20 e l'inizio degli anni '30 del XX secolo, gli orli delle gonne iniziano di nuovo ad allungarsi, i capelli lunghi a soppiantare il *carré*, le

³⁵⁶ Ivi, p. 105.

³⁵⁷ Jean Baudrillard, *La mode ou la féerie du code*, in "Traverses", n. 3, ottobre 1984, pp. 8-9.



img. 65

Brassai, Georges. *Le Monocle*, 1932, gelatina d'argento, 29x21 cm,
Tate Modern, Londra.

rotondità femminili ad essere valorizzate e non più mortificate e i pantaloni a fare il loro ingresso come capo elegante d'abbigliamento per la città.

Troppo spesso l'enfasi sulla mascolinizzazione insita nella realizzazione dell'*allure garçonnière* — che porta addirittura ad affermare che «quand une femme s'habille en homme»³⁵⁸ si tratta dello «style à la garçon»³⁵⁹ — sembra funzionale da una parte a motivare la nuova tendenza come conseguenza di precisi avvenimenti storici che contribuiscono ad alterare l'equilibrio, più che convenzionale, tra i sessi e che sanciscono tappe importanti nell'emancipazione femminile — ovviamente la prima guerra mondiale, ma anche la progressiva scolarizzazione delle donne e il loro crescente, soprattutto nei primi due decenni del '900, tasso occupazionale — e dall'altra a poter spiegare la *garçonne* come figura che infrange importanti tabù sul lesbismo andando ad indicare tanto la *femme en pantalon* quanto la *invertie en pantalon*.

Certo gli eventi influiscono sulle mode, intervengono sul loro ritmo, accelerandone l'avvento o determinandone la fine. Ma sostenere che la virilizzazione della nuova forma di vita e figura del corpo sia il frutto di una netta frattura — causata soprattutto dal primo conflitto mondiale — di quelle che erano repute le naturali distinzioni tra i due sessi, asserendo così che è solo in un implicito sostituirsi all'uomo che la donna trova la formula di una idea inedita di femminilità, appare riduttivo e fuorviante. Tanto quanto leggere l'intero fenomeno del *garçonisme* con l'intenzione aprioristica di correlarlo con il travestitismo femminile di quegli anni.

La *garçonne* è sicuramente il prodotto di profonde trasformazioni sociali e culturali che, iniziate già prima dello scoppio della guerra, vennero da questa catalizzate e velocizzate. La relativa emancipazione culturale, economica e sessuale raggiunta dalla donna aveva ovviamente modificato i rapporti tra i due sessi avviando una ridefinizione della femminilità. Ma, come visto, questa non si regge unicamente sulla virilizzazione di ciò che convenzionalmente era considerato femminile, quanto piuttosto sul *bricolage* di frammenti testuali differenti che, nel loro insieme, configurano una *allure* davvero androgina, perché risultato di un calibrato processo di neutralizzazione.

³⁵⁸ Mary Louise Roberts, *Prêt-à-déchiffrer: la mode de l'après-guerre et la «nouvelle histoire culturelle»*, in "Le Mouvement Social", n. 174, gennaio-marzo 1996, p. 57.

³⁵⁹ *Ibidem*.

3.5. *La perfetta garçonne ed il suo mito*

Se nel romanzo di Marguerite l'androgina della protagonista, il suo proporsi cioè come soggetto liminale tra 'non-maschile' e 'non-femminile' viene giustificato proponendo il nuovo tipo sociale quale precisa tappa tanto dell'emancipazione quanto della crescita esistenziale, biologica della donna — in una visione quindi evolucionistica dello sviluppo culturale —, nel sistema moda la neutralizzazione che caratterizza l'identità *garçonnière* ne contraddistingue la morfologia. E consente, inoltre, di annunciare una ancora inedita concezione della femminilità in bilico tra regimi di pudore differenti — cosa che nell'opera marguerittiana viene solo allusa e normalizzata attraverso la proposta di una differente segmentazione della vita della donna nelle tre età individuate dalla *jeune fille*, dalla *garçonne* e dalla *femme*.

Sottolineando la natura androgina del nuovo soggetto femminile, il suo amalgamare cioè i due subcontrari 'non-maschile' e "non-femminile", da un lato si dà conto di tutti quegli inserimenti testuali che, trascurati dalla lettura che interpreta la *garçonne* quale risultante di un procedimento di mascolinizzazione, concorrono invece alla sua definizione, e dall'altro si trova nuova conferma all'assunto che vede nella liminalità il tratto distintivo sostanziale della forma di vita *garçonnière*. Inoltre, rimarcando la sua neutralizzazione e, di conseguenza, il suo proporsi tra due regimi di pudore differenti, si evidenzia come questo peculiare tipo sociale ed epocale abbia a che vedere, più che con un problema di identità sessuale, con una questione sul gusto e sul concetto di femminilità. In questo modo si riporta la questione della relazione tra la *garçonne* e il travestitismo femminile — che si vedeva avvalorata dalla presunta virilizzazione della nuova *allure* — nella giusta prospettiva, dimostrando come il neologismo venga sì utilizzato per identificare la donna omosessuale degli anni '30, divenendo termine utile per definire un particolare ruolo di genere, ma come ciò sopraggiunga solo attraverso un progressivo distanziarsi del vocabolo dal suo significato antonomastico e dalla figura estetica, nonché dal tipo sociale, che per più di un decennio aveva individuato³⁶⁰.

Se si considera poi che il travestito «impone al reale la forma del proprio *fantasma* e a questo titolo rende il reale immaginario, donde l'aspetto di giuoco dei suoi maneggi»³⁶¹,

³⁶⁰ E, perché no, anche dall'accezione originaria del neologismo huysmansiano creato dallo scrittore di origine olandese proprio per individuare un essere androgino ed efebico da contrapporre alla *femme homasse*, più esplicitamente legata a pratiche di travestitismo (cfr. Jacques Dupont, *Masculin-Féminin*, in Pierre Brunel, Andre Guyaux, a cura di, *Huysmans*, op. cit., p.308).

³⁶¹ Jaques Lacan, *Bisessualità e differenza dei sessi*, in "Scilicet. Rivista dell'École freudienne de Paris. Scritti di Jaques Lacan e di altri", Feltrinelli, Milano, 1977, p. 395.

si comprende la profonda differenza tra il *garçonisme* e il travestitismo omosessuale femminile. Mentre infatti la lesbica che indossa abiti maschili vuole apparire uomo perché tale si percepisce, colei che si veste e si comporta da *garçonne* non desidera altro che essere alla moda, essere riconosciuta, attraverso i propri usi e costumi, quale *femme moderne*, al passo con il proprio tempo, elegante e *chic*. Questo almeno fino alla fine degli anni '20, quando è in auge lo stile *garçonier*. In ogni caso, ritenere che la *garçonne accomplie*³⁶², ovvero quella perfetta, compiuta, sia la donna che si traveste da uomo —eterosessuale o omosessuale che sia —, rimanendo ancorati all'idea che l'*allure garçonnière* nasca da una progressiva virilizzazione che trova nel travestitismo, e quindi nella completa inversione della propria apparenza sessuale, piena realizzazione, è del tutto fuorviante. Né come personaggio letterario, né come figura estetica nel suo complesso, né tantomeno come forma di vita, l'identità *garçonnière* ha mai coinciso con la volontà della donna di trasporre, di rovesciare, nel suo diretto opposto la propria identità di genere. Così come nel romanzo Monique compie la propria 'esistenza modale', ovvero l'esigenza più profonda, il suo 'voler essere', divenendo finalmente *femme*, anche nell'integrazione testuale verbo-visiva rappresentata dalle illustrazioni di Kees Van Dongen³⁶³, nella trasduzione del racconto nella *pièce* teatrale e — almeno per le immagini che si hanno della pellicola del 1923 — nella versione cinematografica di Du Plessy, la figura femminile, nel suo proporsi di volta in volta come traduzione della *garçonne* antonomastica, non si è mai voluta presentare quale suo radicale contrario, ovvero quale *homme*. Al massimo come «garçon manqué» [p. 52], e quindi nel suo

³⁶² Christine Bard intitola la terza sezione del suo *Le Garçonnes. Modes et fantasmes des Années folles*, "La fin du secret: la lesbienne, garçon accomplie". In questo capitolo, l'autrice sottolinea lo stretto rapporto tra il travestitismo e la figura della *garçonne*, tanto da enfatizzare come, attraverso la letteratura — il romanzo di Marguerite — e alcuni accessori alla moda — quelli che contribuiscono alla mascolinizzazione della nuova figura del corpo e forma di vita — la donna omosessuale finisca con l'incarnare «la garçon accomplie» comme se l'omosessualità e soprattutto la pratica del travestitismo, nel loro presentarsi come massimi gradi della virilizzazione, fossero la vera realizzazione dell'identità *garçonnière*. (Christine Bard, *Les Garçonnes...*, op. cit., p. 96).

³⁶³ È significativo che l'illustratore de *La Garçonne*, colui che quindi ha contribuito in modo esplicito alla traduzione visiva della figura antonomastica, non l'abbia mai caratterizzata con tratti che ne virilizzassero la *silhouette*. Nella produzione artistica di Van Dongen in realtà compaiono spesso personaggi dalla forte ambiguità sessuale: figure vestite con lo *smoking*, con il cilindro in testa, con il monocolo all'occhio, con i capelli estremamente corti e con indosso delle scarpe con il tacco prettamente femminili che disorientano l'osservatore insinuando il dubbio sulla effettiva natura di queste *silhouettes* di cui spesso il volto è celato (come nel celebre olio su tela intitolato *Tango ou Le Tango de l'archange* del 1925) o ritratto in modo non sufficientemente particolareggiato da capire se si è di fronte ad una donna o ad un uomo (per esempio in *Cornelia. Montparnasse Blues*, del 1925). Ma mai in opere in cui è esplicito il riferimento al nuovo tipo sociale. Pur giocando, quindi, volontariamente con l'immagine del *dandy fémininisé* e della donna travestita da uomo, il pittore olandese non la confonde con quella della *garçonne*, che per lui non è altro se non la *femme tout buste, desossé* e profondamente *à la mode*, foriera di una nuova idea di femminilità.

essere in difetto, insufficiente, assolutamente non *accompli*. Anzi, il proporsi quale *garçon manqué* e al contempo quale *jeune fille non vraie*³⁶⁴, cioè a sua volta *manquée*, esprime ancora una volta quella liminalità e quella neutralità della *garçonne* posizionata tra i subcontrari del ‘non-maschile’ e del ‘non-femminile’. E suggerire che la perfetta, perché realizzata, identità *garçonnière* sia rappresentata dalla donna omosessuale travestita, significa non prendere in considerazione né la nuova grammaticalizzazione del codice vestimentario e comportamentale femminile, né l’originale morfologia del corpo, concretizzate dalla nuova forma di vita. Significa non tener conto del fatto che la *garçonne* per essere tale deve avere una *silhouette* piatta e longilinea e soprattutto deve essere una *femme tout buste* e smidollata — anche un po’ *odalisque* —, cosa che le risulterebbe difficile una volta ingessata nello *smoking* da uomo.

La *garçonne accomplie* quindi non è colei che si traveste virilizzandosi, ma è la donna che fa della androginia, del suo trovarsi *intra* ed *extra* codice, la forza seduttiva di un nuovo principio di femminilità. È colei che è «ni l’un ni l’autre et l’un et l’autre à la fois»³⁶⁵ e che di questa sua neutralità, data da una costitutiva liminalità, fa il principio generatore di un complesso *bricolage* di segni, di frammenti testuali, che vanno a costruire una particolare geografia del corpo che, invece di sovvertire anarchicamente l’ordine simbolico predominante, lo sostituisce, normalizzando quelle che fino a poco prima sembravano delle intrusioni estranee alla convenzionale pertinenza femminile.

Se l’interpretazione che vede nella mascolinizzazione il tratto distintivo dell’*allure garçonnière* e nella donna omosessuale travestita da uomo la vera *garçonne* — quella cioè ‘per antonomasia’ —, è come dimostrato, limitante e fuorviante, bisogna però rilevare come tale esegesi derivi da quel progressivo svincolarsi del termine dal suo uso concreto e dal suo conseguente ridursi a mera forma. Uscendo dal dominio moda e non identificando più quella precisa figura del corpo e forma di vita che incarnava il *garçonisme*, il neologismo si allontana infatti dalla contingenza assumendo carattere mitico.

Enfatizzando solo una, l’ultima, delle diverse sfumature semantiche assunte dal vocabolo nel trasmigrare da un dominio culturale all’altro, la letteratura sull’argomento ha contribuito al graduale affrancarsi del termine da quella che era l’effettiva memoria

³⁶⁴ Nel romanzo, Madame Lerbier, la madre della protagonista, dopo aver definito la figlia «un garçon manqué», sottolinea come ella sia differente dalle «vraies jeunes filles» (Cfr. Victor Margueritte, *La Garçonne*, op. cit. 52).

³⁶⁵ Vedi nota n. 346.

del suo uso pratico. Ed è proprio alimentando l'idea della *garçonne* quale *femme en pantalon* dall'ambiguo orientamento sessuale che la critica rivela tutta la sua forza mitopoietica.

Conclusioni

4.1. La memoria ritrovata del mito

Di fronte alla complessità e alla pervasività del *garçonisme* si corre il rischio, nel tentativo doveroso di fare chiarezza rintracciando le ‘grandi manovre’ storico-sociali che costituiscono il substrato dal quale si sviluppa e si diffonde tale fenomeno culturale, di finire con il polarizzare tutta l’attenzione sulla descrizione del tipo femminile identificato dalla *garçonne*, finendo con il trascurarne l’origine letteraria e l’importanza quale figura estetica. Inoltre, come si è avuto modo di constatare, la critica si è sovente lasciata fuorviare dal significato ultimo assunto dal neologismo, proponendo interpretazioni che forzano la realtà, contribuendo, di conseguenza, ad alimentare la visione mitica di quella *allure* che, durante *les années folles*, ha individuato la vera *femme moderne et à la mode*.

Se, anche solo appellandosi alle affermazioni di Victor Magueritte che parlando dell’«être encore singulier» [p. 254] descritto nel suo romanzo sottolinea più volte come esso sia il prodotto degli sconvolgimenti della prima guerra mondiale, non si può fare a meno di evidenziare come i cambiamenti sociali, politici ed economici causati dal conflitto abbiano influito sensibilmente sulla nascita dell’identità *garçonnière*, si è visto però come sia al contempo limitante considerare questo innovativo soggetto umano ed epocale come un fiore germogliato *ex abrupto* dalle macerie belliche.

L’analisi del patrimonio segnico della nuova *silhouette* ha infatti fatto emergere un panorama ben più complesso, ricco com’è di rinvii a mode e tendenze che precedono lo scoppio delle ostilità, così come di rimandi, più o meno espliciti, alle tematiche avanguardiste che influenzano profondamente l’essere e l’apparire della *garçonne*. Dai capelli corti al *tailleur* e agli abiti sempre più funzionali e comodi, dal gesto delle gambe accavallate a quello del fumare sigarette, dall’attitudine a praticare sport a quella di guidare automobili e di indossare cravatte, i differenti tratti distintivi che individuano la forma di vita *garçonnière* dimostrano di non poter essere riportati categoricamente a quella virilizzazione degli usi e dei costumi femminili che la letteratura critica proclama essere all’origine dello stile *à la garçon* e che viene spesso motivata proprio con la particolare congiuntura storica che vede gli uomini impegnati al fronte ed assegna, di conseguenza, alle donne ruoli e consuetudini prettamente maschili secondo una visione semplicistica ed eccessivamente riduzionistica. Certo, non bisogna incorrere nell’errore

inverso: minimizzare cioè la portata politica e culturale della prima guerra mondiale. Ma rilevare invece come questa, più che corrispondere ad una radicale frattura tra un suo ‘ante’ ed un suo ‘post’, abbia giocato, nel caso di quelle trasformazioni intercorse all’interno delle convenzioni esteriori femminili che portarono nel corso degli anni ’20 all’imporsi della figura del corpo e forma di vita *garçonnière*, il ruolo di acceleratore nell’andamento di alcuni meccanismi sociali, economici e di moda, dimostrando così come la cultura, intesa quale insieme complesso, sia formata da strati che progrediscono e attecchiscono a velocità diverse e sia quindi costituita dalla simultanea presenza di quei momenti che Lotman chiama ‘di esplosione’ e di quelli che definisce di ‘sviluppo graduale’³⁶⁶. Il conflitto, nella sua deflagrante e traumatica esplosività, avrebbe così velocizzato il movimento di processi più lenti — come ad esempio la progressiva emancipazione economica della donna ed il suo inserimento occupazionale nel settore del terziario —, assicurando quella stretta dialettica tra innovazione (data dai ‘momenti esplosivi’) e continuità (garantita da quelli ‘graduali’) che caratterizza la struttura sincronica e dinamica dello sviluppo culturale. Per di più, come già sottolineato, la parentesi bellica non fu l’unica contingenza che contribuì a catalizzare quei sensibili cambiamenti negli usi e costumi femminili che sfociarono poi nella tendenza di moda *garçonnière* e di conseguenza nella forma di vita da essa definita. Tra i diversi elementi dirompenti e informativi che concorsero attivamente al delinearsi della nuova *allure* femminile, bisogna infatti annoverare anche fenomeni quali la crescente fascinazione per balli nuovi e venati di un certo esotismo che fece parlare di vera e propria *dansomanie* e la sistematizzazione degli sport, sempre più diffusi anche tra le donne. Nonché, ovviamente, le nuove istanze estetiche proposte dalle avanguardie storiche e quella loro pervasiva idea di estetizzazione del quotidiano che tanto peso ebbe nella determinazione della *garçonne* quale figura estetica e quale soggetto sociale.

Affermatosi all’indomani della fine della prima guerra mondiale, il nuovo tipo umano ed epocale ha quindi un’origine ben più elaborata. Ed è proprio nel tentativo di mostrare quella che fu la vera portata semantica dell’identità *garçonnière* — che tanta influenza ebbe nella ridefinizione di ciò che attiene e pertiene alla donna, e quindi della femminilità, costituendo un complesso fenomeno culturale afferente a diversi domini (dalla letteratura al cinema, dalle arti visive al teatro e alla moda) — che si è deciso, discostandosi dalla gran parte degli studi condotti fino ad ora sull’argomento, di

³⁶⁶ Vedi nota n. 60.

ripercorrere il progressivo imporsi della nuova *silhouette* femminile a partire dal momento in cui il termine, di origine huysmansiana, venne adottato da Margueritte per appellare, battezzandola, la nuova tipologia di donna.

Dall'analisi attenta del romanzo marguerittiano, proseguendo con lo studio del complesso paratesto che l'autore contribuisce a creare intorno al racconto, e procedendo quindi con l'osservazione analitica delle sue differenti trasduzioni — dalle seppur poche immagini del film di Du Plessy del 1923 alle illustrazioni realizzate da Kees Van Dongen nel 1925 per la versione *de luxe* del testo, fino alla *pièce* teatrale del 1926 — si è così arrivati a delineare un oggetto di studio coerente nella sua estrema articolazione e soprattutto a scorgere elementi di novità e di originalità nella definizione della *garçonne* quale personaggio letterario, quale figura estetica e quale tipo sociale.

Rintracciare le diverse sfumature assunte dal neologismo nel suo trasmigrare da un ambito culturale all'altro ha coinciso con il ricostruirne la memoria, intesa quale «deposito semantico virtuale»³⁶⁷. Ha significato cioè osservare e rilevare come il vocabolo — che, nel suo andare ad individuare un preciso assemblaggio di segni distintivi di una precisa identità visiva, si propone quale «programma narrativo potenziale aperto su di una determinata concatenazione di azioni e passioni»³⁶⁸ e si presenta quale particolare paradigma normativo — abbia iniziato ad autonomizzarsi dal personaggio letterario ed abbia avviato quel processo di risemantizzazione che porterà lo sguardo critico a proiettare sull'opera di Victor Margueritte e sull'eroina romanzesca l'accezione che il nome ha raggiunto in un momento successivo, contribuendo così al suo allontanamento dal significato originario e alla sua trasformazione in mera forma con la conseguente nascita del mito della *garçonne*.

La lettura del testo marguerittiano ha coinciso con un esame meticoloso delle sue strutture più profonde che ha permesso di evidenziare i meccanismi attraverso i quali lo scrittore francese, andando ben al di là dal raccontare le avventure di una giovane fanciulla ventenne nella Parigi del dopoguerra, tratteggia il profilo di quello che verrà pubblicamente e internazionalmente riconosciuto come un nuovo soggetto sociale. L'analisi puntuale de *La Garçonne* ha quindi consentito di fare emergere da una parte le strategie utilizzate dall'autore per giungere ad una vera e propria tipificazione della particolare forma di vita di cui egli ha avuto il merito di riconoscere l'esistenza e le

³⁶⁷ Franciscu Sedda, *Imperfette traduzioni*, introduzione alla versione italiana di Jurij M. Lotman, *Tesi per una semiotica delle culture*, op. cit., p. 58.

³⁶⁸ *Ibidem*.

peculiarità, dall'altra gli accorgimenti atti a normalizzarla, reinserendola quindi all'interno della norma consuetudinaria in modo da non farla apparire come *unicum*, bensì come *exemplum*. Indicando, descrivendo e schematizzando le caratteristiche distintive che contraddistinguono l'essere e l'apparire della nuova 'modalità della presenza' femminile, e trovando un nome che la etichettasse, qualificandola, Margueritte si inserisce in modo decisivo nel processo stesso di istanziazione della *garçonne* quale vero e proprio 'tipo' umano ed epocale. Inoltre, la disamina del romanzo, seguendo, attraverso le pagine del libro, il delinearsi della figura antonomastica dell'innovativa identità *garçonnière* ha fatto sì che si potesse riconoscere quel nodo invariante di attributi che costituisce il *type* e che poi troverà sviluppo in diverse fanie che aggiungeranno tratti varianti al nucleo identitario principale concretizzando così differenti e molteplici sue manifestazioni. Proprio lo studio delle marche identitarie che costruiscono la presenza e organizzano la rappresentazione della *garçonne* antonomastica ha rilevato come la liminalità, il suo presentarsi cioè, al contempo, come *extracodice* e come *intracodice*, fuori e dentro gli schemi comuni, sia la sua peculiarità sostanziale. Tratto che si ritrova tanto nella figura antonomastica quanto nelle sue diverse e successive articolazioni.

Nella definizione della nuova figura del corpo e forma di vita altrettanto fondamentale è stato ricostruire la metabolizzazione del romanzo marguerittiano attraverso l'esame dell'importante e complesso paratesto che lo scrittore francese ha strategicamente concorso a realizzare intorno alla propria opera, alimentando così da una parte la fortuna "scandalosa" del racconto e dall'altra il processo di complessizzazione dell'identità *garçonnière*.

Sia le immagini relative alla versione cinematografica de *La Garçonne* realizzata dal regista belga Armand Du Plessy nel 1923, sia le illustrazioni ad opera di Kees Van Dongen che ornano la lussuosa ristampa del romanzo del 1925, sia la sceneggiatura teatrale tratta dal testo romanzesco e firmata dallo stesso Margueritte messa in scena e pubblicata nel 1926, sia infine la pellicola del 1936 di Albert Dieudonné, arricchendo con nuovi attributi — che assurgono a vere e proprie marche identitarie — quel nucleo di tratti invarianti che identificava la *garçonne* per antonomasia, ovvero la giovane Monique Lerbier del racconto del 1922, testimoniano infatti della ricezione sociale del libro. Dimostrano cioè come il tipo femminile delineato dallo scrittore venga facilmente

riconosciuto «en chair et en os»³⁶⁹ all'interno della società e come lo schema di rappresentazione che consente di distinguere l'essere e l'apparire dell'identità *garçonnière*, cominci ad essere declinato in modo flessibile attraverso una serie di caratteri distintivi che, pur non appartenendo inizialmente al patrimonio segnico della *garçonne* letteraria, ma individuando invece il soggetto sociale 'in carne ed ossa', finiscono con il partecipare anch'essi a quell'insieme di informazioni, di disposizioni, di prescrizioni, che permette di riconoscere facilmente e in modo non contraddittorio la nuova forma di vita femminile. Inoltre lo studio dell'apparato paratestuale ha consentito di constatare come la *garçonne*, attraversando la letteratura e le arti visive quale emblema di affezioni e percezioni che eccedono quelle ordinarie debba essere considerata una vera e propria figura estetica, nella accezione teorica che di questa danno Gilles Deleuze e Felix Guattari.

È proprio nel tratteggiare un tipo sociale inedito, ma ben definito — che trasforma la *silhouette* femminile canonica introducendo così una nuova figura del corpo, che rappresenta una nuova percezione della corporeità e della carnalità femminili, e che impone un paradigma comportamentale fino a quel momento estraneo alle consuetudini pertinenti alla donna (con effetti importanti, come si è visto, sulla dimensione patemica ed estetica del soggetto) —, che l'*allure garçonnière* si palesa essere tanto una interessante, perché foriera di novità e trasformazioni, forma di vita, quanto, proprio nel suo farsi portavoce di affetti e di percetti in potenza, una altrettanto significativa figura estetica.

Seguire il migrare del neologismo da un ambito culturale all'altro, rintracciando le differenti sfumature semantiche assunte dal vocabolo nel suo andare ad interessare e a coinvolgere diversi domini, è equivalso così, non solo a notare, spiegare e districare la complessità del fenomeno sociale afferibile alla *garçonne*, ma anche ad assumere uno sguardo critico nei confronti della letteratura prodotta sull'argomento. L'operazione di riordino e di ricomposizione della memoria del termine, che già all'epoca divenne sintomatico e sinonimico dei profondi mutamenti che interessarono il regime di pudore tradizionale e che comportarono una nuova grammaticalizzazione del codice comportamentale e vestimentario della donna de *les années folles*, ha infatti coinciso, nel lavoro qui proposto, con una progressiva e analitica decostruzione della mitologia

³⁶⁹ Victor Margueritte, *La Garçonne, pièce en...*, op. cit., p. 7.

edificata attorno all'identità *garçonnière* che gli studi teorici condotti fino ad ora hanno invece contribuito ad alimentare.

Rifacendosi al significato ultimo assunto dal sostantivo in un momento di poco successivo alla fine del fantomatico stile *à la garçonne*, quando cioè il nome comune, distanziandosi dal suo uso pratico, inizia progressivamente a perdere presa sul presente divenendo mera forma, la critica finisce infatti con il proiettare la più tarda accezione semantica acquisita dal neologismo anche sui suoi primi utilizzi suggerendo una lettura non del tutto corretta della figura del corpo e forma di vita *garçonnière* e coadiuvando quella progressiva deformazione della memoria del 'senso' dalla sua 'forma significante' che secondo Roland Barthes è alla base della nascita del 'mito'.

Nel sottolineare come la parola *garçonne* sia giunta ad indicare tanto colei che, ottenuto un certo grado di indipendenza economica, sessuale e culturale, manifesta la propria emancipazione adottando un abbigliamento e un atteggiamento prettamente maschili, quanto la lesbica che si traveste da uomo acquisendo così, secondo la teoria lacaniana, la forma del proprio *fantasma*, la letteratura sull'argomento — soprattutto quella più recente, legata alla tradizione dei Cultural Studies — ha contribuito sensibilmente a far sì che il termine identificasse la *femme en pantalon* e magari anche omosessuale, piuttosto che la donna *fashionable*, elegante e *chic* degli anni '20 come l'analisi del *garçonisme*, nel suo presentarsi come vera e propria tendenza di moda, diversamente rivela.

Se il riconoscere come equipollenti, quindi corrispondenti per valore ed efficacia, ovvero coincidenti, la *garçonne*, la *femme en pantalon* e la *invertie* — riprendendo così uno degli epiteti con i quali venivano designate le omosessuali in quegli anni — porta a considerare l'*allure garçonnière* quale prodotto di un vero e proprio processo di virilizzazione che coinvolgerebbe gli usi e costumi femminili secondo il sofisma, proposto come postulato, in base al quale

la donna indossa la gonna e l'uomo i calzonni, di conseguenza colei che porta i pantaloni acquisisce un tipico carattere maschile secondo un procedimento di inversione logica di un termine nel suo diretto contrario,

lo studio dei differenti attributi che caratterizzano la nuova figura del corpo e forma di vita consente di confutare, o quanto meno di problematizzare, tale logomachia, tale

capzioso ragionamento. In primo luogo esaminare lo stile vestimentario *à la garçonne* ha permesso di ridimensionare l'assunto secondo il quale la nuova *silhouette* femminile coincide con la *femme en pantalon* e ciò semplicemente osservando come i calzoni facciano il loro ingresso nell'abbigliamento femminile quale capo di vestiario elegante (e non semplice indumento da casa da indossare come *pijama*) solo una volta terminata, alla fine degli anni '20, la moda *garçonnière*. Inoltre, analizzare i diversi tratti deputati a realizzare il patrimonio segnico della nuova *silhouette* femminile ha consentito di rilevare come questa, in quanto soggetto liminale — posta com'è in una posizione intermedia tra l'*extra* e l'*intra* codice — sia connotata dall'assenza di predominanze, dalla mancanza cioè di un netto prevalere di una determinata caratteristica — o di un insieme di caratteristiche — sulle altre, e come tale indistinzione coinvolga sostanzialmente tratti che non appartengono più prettamente al dominio maschile ed altri che non appartengono ancora del tutto a quello della donna.

Proprio la fusione, l'amalgama tra elementi non-maschili — che cioè non pertengono esclusivamente all'uomo — e non-femminili — che per il momento non ineriscono solamente alla *femme* — impedisce di considerare la nuova figura del corpo e forma di vita quale prodotto di un processo di virilizzazione dei canonici attributi femminili, né, al contrario — come è stato anche proposto —, quale frutto della femminilizzazione di ciò che è tipicamente maschile.

Il *bricolage* di marche tanto non-maschili quanto non-femminili che identifica il nuovo soggetto sociale si deve quindi più che altro concepire quale risultato di un vero e proprio procedimento di neutralizzazione, ovvero quale effetto dell'oscillare, del reciproco slittare, l'una nell'altra, di due negazioni semanticamente opposte.

I differenti e numerosi frammenti testuali che concorrono alla definizione della morfologia *garçonnière* (come ad esempio, per citarne solo alcuni tra i più rappresentativi, i capelli corti, gli abiti dalle linee dritte che, insieme all'adozione di fasce elastiche che contengono seni e fianchi, tendono ad appiattare le femminee rotondità, l'accavallare le gambe, il fumare sigarette, il truccarsi in pubblico, il guidare, il ballare nuove ed esotiche danze, il portare cravatte, l'indossare *tailleurs*, *pijamas* e completi per la città che sembrano, per la loro semplicità nella foggia e funzionalità, uniformi sportive) testimoniano tutti, infatti, di questa aspirazione al neutro, all'androgenia — intesa proprio quale compresenza dei subcontrari 'non-maschile' e

‘non-femminile’ —, che, riconducibile alla liminalità del nuovo tipo umano ed epocale, viene a configurarsi quale suo tratto fondante e costitutivo.

Proporre la tesi secondo la quale l'*allure garçonnière* derivi da un processo di neutralizzazione e non da uno di virilizzazione — o addirittura di femminilizzazione — non significa trascurare e sottovalutare la manifesta relazione di contiguità, di prossimità — per di più ben esplicitata dall'etimo del neologismo —, della *garçonne* dal suo corrispettivo maschile *garçon*, né quindi omettere una effettiva permuta di attributi dal codice vestimentario e comportamentale dell'uomo a quello della donna. Ma dimostra — sempre in virtù della volontà di ricostruire la memoria del termine, di fare luce sul complesso fenomeno culturale del *garçonisme* e sulla forma di vita che ne è stata il fulcro e la linfa, e che è assunta a simbolo di un'intera epoca, quella de *les années folles* — la necessità di comprendere il come e il perché la moda à *la garçonne* riesca a trasformarsi nell'ordine simbolico dominante modificando sostanzialmente quelle che erano le convenzioni esteriori del periodo e introducendo all'interno di ciò che attiene alla convenienza femminile usi e costumi che da allora hanno continuato a pertenerne al dominio della donna.

Pur non potendo negare, quindi, una migrazione di tratti significanti dal vocabolario maschile a quello femminile — come la cravatta, i capelli corti, i pantaloni (seppur limitati ai *pijamas* e alle tenute sportive) —, bisogna però sottolineare come tale passaggio non sia poi così immediato. Le marche distintive che identificano l'*allure garçonnière* infatti non sono mutate direttamente, né tanto meno sottratte perentoriamente, dal codice maschile, ma hanno una storia di progressiva acquisizione all'interno di quello femminile ben più complessa e significativa, la cui ricostruzione permette di meglio comprenderne il ruolo svolto nella definizione della nuova identità femminile. L'abbigliamento alternativo di certo femminismo, il dandismo femminile, le tenute sportive e da lavoro, la moda *directoire* — alla quale sono da ricondurre la tanto discussa tendenza dei *cheveux courts*, nonché l'inizio di quella sempre maggiore funzionalità, comodità e linearità dell'abito che contraddistinguerà la *toilette de les années folles* —, il gusto per un neanche troppo velato orientalismo ed esotismo — la cui eco si risente non solo nei motivi decorativi dei tessuti, ma anche nel gesto del fumare la sigaretta e nell'organizzazione plastica del volto costruita dal tipico *maquillage garçonier* in cui enorme importanza ha l'utilizzo del *khôl* per segnare il contorno degli occhi —, sono tutti frammenti testuali che, insieme ai rimandi più o meno

espliciti, alle teorizzazioni e alle ricerche estetiche portate avanti in ambito avanguardista, giocano un ruolo fondamentale nella costituzione della nuova *silhouette*. Parlare quindi di mascolinizzazione con la pretesa di spiegare il meccanismo profondo che si trova alla base della figura del corpo e forma di vita *garçonnière* appare perciò del tutto riduttivo e fuorviante. Così come enfatizzare i rapporti tra il nuovo tipo sociale e le diverse pratiche di travestitismo susseguitesi tra la fine del XIX secolo e i primi quattro decenni del XX, facendo collimare il nuovo tipo sociale con un preciso ruolo di genere — *la femme invertie* — senza problematizzare in modo adeguato tale relazione di coincidenza, di identificazione.

Dall'analisi qui condotta, invece, proprio attraverso lo studio dei diversi tratti che costituiscono quel *bricolage* di elementi testuali chiamati a realizzare il patrimonio segnico della *garçonne* e grazie anche alla ricostruzione delle differenti sfumature semantiche assunte dal termine nel corso del suo uso pratico e del suo trasmigrare da un ambito culturale all'altro, si è potuta restituire la complessità del fenomeno del *garçonisme*, dimostrando come la nuova *allure* femminile, con tutte le sue peculiarità, andando a concretizzare l'ordine simbolico dominante, abbia contribuito in modo incisivo all'imporsi di una nuova concezione della femminilità.

«On ne naît pas garçon, on le devient»³⁷⁰, si potrebbe quindi affermare parafrasando la celebre espressione beauvoiriana assai amata da certo femminismo e da molte delle studiosi che hanno indagato il tema dell'identità *garçonnière* proprio a partire dal presupposto che le distinzioni di genere siano prodotte dai processi culturali di un determinato periodo. Ma se è fuori di dubbio che i molteplici ruoli e identità che da tali distinzioni discendono siano frutto di meccanismi sociali, politici, economici, culturali, e che, di conseguenza la stessa femminilità debba essere intesa quale idea definita, di volta in volta, «artificialmente dai costumi e dalla moda»³⁷¹, il riprendere tale assunto per avvalorare l'ipotesi secondo la quale lo stile *à la garçonne* scardini, attraverso l'abbigliamento, la tradizionale separazione tra i sessi e contribuisca ad abbattere il tabù dell'omosessualità e del travestitismo femminili — alludendo alla tendenza *garçonnière* come ad una sorta di vero e proprio *crossdressing* —, prescinde da ciò che effettivamente fu il *garçonisme* dei 'folli' anni '20, attribuendo alla nuova *silhouette* femminile una carica e una portata sovvertitrice che è doveroso rivalutare e

³⁷⁰ «On naît pas garçon, on le devient» in Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, Librairie Gallimard, Parigi, 1949, vol. II, p. 15.

³⁷¹ Simone de Beauvoir, *Il Secondo Sesso*, Euroclub, Milano, 1979, p. 476.

ricontestualizzare.

Del resto è la stessa Simone de Beauvoir che, proprio nel teorizzare come il lesbismo non abbia nulla a che vedere con un particolare «destino anatomico»³⁷² della donna omosessuale che la distinguerebbe da quella eterosessuale, utilizza un'immagine assai efficace che sembra descrivere, seppur a distanza di vent'anni dalla fine della moda *garçonnière*, quell'*impasse*, quell'ostacolo interpretativo che ha influenzato sia parte dei commentatori dell'epoca sia parte della critica più recente nella lettura e nell'analisi del soggetto sociale identificato dalla *garçonne*. La scrittrice francese sottolinea infatti come sia erroneo «immaginare la lesbica come una donna che porta feltro rigido, capelli corti e cravatta». Non ci sarebbe, infatti, secondo la filosofa, «niente di più sbagliato di questa confusione tra invertita e virago», poiché «molte (...) tra le odalische, le cortigiane, tra le donne più deliberatamente “femminili”» sono omosessuali e al contrario «molte donne “mascoline” sono delle eterosessuali»³⁷³.

Nonostante anche in questo breve commento di Beauvoir emerga l'idea che colei che, appropriandosi di tratti considerati tipicamente attinenti all'uomo, come i capelli corti e la cravatta o il feltro rigido, si virilizzi, è però vero che la stessa scrittrice poco più avanti sottolinea, attenuando e al contempo problematizzando tale affermazione, come questo passaggio, questo scambio di attributi distintivi non coincida con una radicale né tanto meno automatica inversione del femminile nel maschile. La femminilità infatti può «evolversi in modo che i suoi canoni siano simili a quelli adottati dagli uomini», per cui ad esempio «sulle spiagge le donne portano i calzonni». E colei che non si uniforma a tali norme, a tali disposizioni, e che quindi non segue la moda, i costumi — unici veri arbitri chiamati a decretare ciò che è femminile — «si svaluta sessualmente e di conseguenza socialmente». Se per Beauvoir «l'uomo non ha quasi nessuna preoccupazione per il suo vestiario» che è «comodo, adatto alla sua vita attiva»³⁷⁴, la donna al contrario «non può prescindere dal suo aspetto esteriore: è giudicata, rispettata, desiderata attraverso l'abito»³⁷⁵. È certo questo un commento che appare oggi anacronistico e riduttivo, nel suo liquidare l'abbigliamento maschile come elemento «che quasi non fa parte della (...) personalità» dell'uomo. Un giudizio quindi che, nel tentativo di spiegare, semplificandoli in modo quasi dicotomico, i principi che nell'arco di tempo preso in

³⁷² Ivi, p. 153.

³⁷³ Ibidem.

³⁷⁴ Ivi, p. 476.

³⁷⁵ Ivi, p. 477.

considerazione dalla scrittrice francese nel suo compendio sulla condizione sessuale e sociale femminile, disciplinano e regolamentano le differenze tra i due sessi, non approfondisce in egual misura quelle che erano le effettive convenzioni esteriori che regolavano l'essere e l'apparire, le modalità della presenza e le figure del corpo tanto degli uomini quanto delle donne. Correndo il rischio di giungere a verdetti fin troppo perentori e di non notare quei comunque significativi, seppur meno vistosi, cambiamenti che nel corso dello stesso periodo interessarono anche il codice vestimentario maschile³⁷⁶ andando ad influire sui modi in cui l'intera società, a prescindere dalle distinzioni di genere, di razza, ecc., «entra in relazione con se stessa si rappresenta, si riflette»³⁷⁷, Simone de Beauvoir fa comunque emergere — in quello che risulta essere ancora uno dei più complessi e articolati discorsi sulla sessualità della donna e sull'idea stessa di femminilità — il valore fondamentale dell'abito, della moda, degli usi e costumi, all'interno di quei processi trasformativi che investono contemporaneamente la sfera intima dell'individuo e le relazioni intersoggettive alla base della socialità, semantizzando e rendendo significativo il corpo.

Soggetto liminale, in bilico tra regimi di pudore differenti, la *garçonne*, proprio nell'identificare una ancora inedita figura del corpo e forma di vita, proprio nel proporre importanti cambiamenti nella dimensione estetica ed estetica della collettività nella quale si iscrive, incarna una nuova e ancora *in fieri* concezione della femminilità, inserendosi in modo decisivo nella ridefinizione del genere femminile, rappresentando cioè un momento di passaggio della sua articolazione sociale e culturale.

4.2. *Uno sguardo oltre*

Il lavoro svolto ha così consentito di ricomporre, vagliando le differenti sfumature semantiche assunte dal neologismo di origine huysmansiana, la memoria del termine; di scandagliare in profondità la nascita della mitologia legata alla figura estetica e forma di vita *garçonnière*; e di restituire l'eco di quella che fu la ricchezza e la complessità del

³⁷⁶ Come sottolinea Valerie Steele nel suo *Paris Fashion. A Cultural History*, nella prima metà del XX secolo l'abbigliamento da uomo seguì ad esempio quella tendenza ad una maggiore linearità della foggia che interessò anche il guardaroba femminile: «in the twentieth-century men's clothes, too, a sleeker, more elongated line prevailed, but bright colors remained taboo, and decoration had already been abolished». Per non parlare poi dell'attenta analisi di Diana Crane che nel suo già citato *Fashion and its social agendas. Class, gender and identity in clothing* dedica un intero capitolo all'abbigliamento da uomo e alla costruzione, proprio attraverso l'abito, delle identità maschili, scardinando così, se ce ne fosse stato bisogno, il presupposto secondo il quale esso è «quasi» avulso dalla personalità dell'uomo, e ribadendo al contrario il suo ruolo fondamentale nell'espressione di specifiche forme di vita.

³⁷⁷ Gianfranco Marrone, *Corpi sociali. Processi comunicativi e semiotica del testo*, Einaudi, Torino, 2001, p. XVI.

fenomeno culturale del *garçonisme*, distaccandosi dalle direttrici critiche principali sull'argomento ed emancipandosi dal tentativo di individuazione, di riconoscimento delle più celebri *garçonnes* che hanno alimentato il mito della nuova *allure*. Un metodo utile adottato per esemplificare i tratti distintivi della *silhouette garçonnière* e per allietare l'operazione di storicizzazione condotta sul soggetto umano ed epocale da essa identificato.

Si sarebbe effettivamente potuto ricorrere ad un archivio di volti e di nomi più o meno noti (attrici, scrittrici, sportive, artiste o star del *music-hall*), di ritratti di donne paradigmatici della nuova identità femminile, ma si è preferito concentrare l'attenzione sull'indagine dei differenti testi che hanno provveduto a dar vita e ad accrescere la fortuna del termine e della figura del corpo e forma di vita ad esso correlata. La singolarità, la particolarità del caso di vita vissuta riportato come prototipo e come testimonianza avrebbe infatti preso il sopravvento su quell'«être encore singulier» diffusosi in «milliers d'exemplaires» [p.254] che, descritto e battezzato da Victor Marguerite, finirà con il dettare moda descrivendo un'importante trasformazione negli usi e costumi femminili sovraindividuali, collettivi. È stato proprio per rimarcare la portata sociale avuta dalla *garçonne*, il suo afferire ad ambiti culturali differenti in quanto personaggio letterario, figura estetica e tipo umano ed epocale, che si è scelto, con determinazione metodologica, di non appellarsi ad altra esemplificazione che non fosse quella, antonomastica, dell'eroina romanzesca, da cui tutto ebbe origine. E, partendo da questa, di osservare, attraverso lo studio delle differenti trasduzioni dell'opera letteraria, il progressivo complicarsi del patrimonio segnico chiamato originariamente ad individuare l'identità *garçonnière* ed il suo andare a delineare, simultaneamente, sincronicamente, una vera e propria figura estetica e un'altrettanto interessante e significativa tendenza di moda. Inoltre, gli esempi femminili convocati a rappresentare l'essere e l'apparire *garçonnier* appaiono spesso inficiati da quella lettura interpretativa del neologismo che lo vuole sinonimo di *femme en pantalon* e di *invertie*. Così, accanto al celebre *carré* dell'attrice statunitense Louise Brooks, assunta a simbolo della *femme fatale* degli anni '20, si ritrovano i nomi e le immagini di Coco Chanel, di Marlène Dietrich, dell'artista Claude Cahun e di Colette, per citare solo alcune delle donne annoverate tra le file delle *garçonnes* più illustri.

Di Chanel si sottolinea il suo aver percorso i tempi indossando i pantaloni e lanciando il modello del *pijama d'écarlate* favorendo così l'imporsi della *femme en pantalon*, e

soprattutto si evidenzia il contributo alla definizione dello stile vestimentario à la *garçonne* grazie alle sue creazioni di moda. Di Marlène Dietrich si esalta invece la bellezza androgina che la critica però spesso riconduce, anche solo tacitamente, a quel processo di virilizzazione della *silhouette* femminile che si considera fondativo dell'*allure garçonnière* — mostrando ad esempio una fotografia dell'attrice, con indosso un completo 'giacca e pantaloni', una cravatta e un lungo cappotto, risalente agli anni '30 (quindi successiva al fenomeno di moda del *garçonisme* e contemporanea a quando i calzoncini iniziavano ad essere presenti all'interno del guardaroba femminile quale capo di abbigliamento elegante)³⁷⁸. Mentre di Cahun si tendono a considerare come caratteri tipicamente *garçoniers* sia il continuo giocare con la propria identità sessuale, sia l'incessante indagine sull'ambiguità di genere, sulla sessualità e sul travestitismo: tutti elementi che — avvalorati dalla sua dichiarata omosessualità — permeano la sua intera produzione artistica.

Brooks, Chanel, Dietrich e Cahun non sono esempi inopportuni o del tutto inadeguati. Testimoniano infatti sia di quell'ampia gamma di attributi che progressivamente complessizzano il patrimonio segnico della *garçonne* andando a delineare alcune delle differenti e più importanti sfumature semantiche — la donna elegante e *chic*, la *femme en pantalon* e la *invertie* — assunte dal termine nel corso degli anni '20 e '30', ovvero nel corso del suo uso pratico e del suo lento distanziarsi da esso, sia dell'orientamento avuto dalla letteratura critica fino ad ora, quello cioè di considerare la nuova *silhouette* il prodotto di un vero e proprio processo di mascolinizzazione degli usi e costumi femminili. Più che chiarire, esemplificandoli, in cosa consistessero l'essere e l'apparire *garçonnes*, questi che dovrebbero rappresentare dei casi paradigmatici, non fanno altro che proporre nuovamente la necessità di esaminare a fondo la nuova forma di vita, di non accontentarsi di individuare una polisemia del termine ma di analizzare e distinguere i diversi passaggi che hanno condotto alla sua formazione e alla nascita di quella che diventerà una figura mitica tra le due guerre mondiali.

Se poi già i ritratti di Coco Chanel, di Louise Brooks, di Marlène Dietrich e di Claude Cahun problematizzano, più che ipostatizzare, l'identità *garçonnière*, assai più complesso e articolato è il rapporto tra questa e Colette — di cui solitamente si notano,

³⁷⁸ È ciò che fa Christine Bard nel suo *Les Garçonnes. Modes et fantasmes des Années folles*, in cui, tra le varie ed anche estremamente interessanti immagini che corredano il testo, si trova quella di Marlène Dietrich, fotografata, come spiega la didascalia, «à l'arrivée du train transatlantique dans les années 1930, arborant "le costume masculine dont elle a lancé la mode à Hollywood"» (Christine Bard, *Les Garçonnes. Modes et...*, op. cit., p. 31).

come tratti in comune con quelli del tipo femminile battezzato da Margueritte, il taglio *carré*, adottato ben prima che la moda imperversasse, la sua libertà e disinvoltura nelle relazioni sentimentali e sessuali, la natura saffica di alcuni suoi rapporti. La scrittrice francese infatti, nonostante i suoi capelli corti, la sua vita costellata di numerosi amori, e soprattutto la sua emancipazione dalle convenzioni esteriori a lei contemporanee, riserva dei giudizi assai critici sulla nuova *allure*. Come spiega bene Nicole Ferrier-Caverivière nel suo *Colette et la mode*, prendendo spunto dai commenti sulla moda degli anni '20 che l'autrice stessa annota nel suo *Le voyage égoïste*:

«elle [Colette] n'accepte pas l'artifice démesuré de la mode garçonnière, qui défie les lois de l'hygiène, commandant à la femme de se faire "translucide et verte comme un feuille de jade", au mépris de la beauté (...). Colette se révolte et cherche en vain le charme du mannequin à "l'épaule osseuse" et aux "tristes arceaux, en haut de la poitrine"; de même, elle s'emporte contre la "calotte de cheveux brillantinés" qui (...) arrache à la femme son mystère. (...) [elle] soupire devant (...) un mode "fatale aux femmes"»³⁷⁹,

dimostrando così una vera e propria idiosincrasia di Colette per quello stile che, nel suo appiattare i «reliefs précis»³⁸⁰ di cui la natura ha dotato il corpo femminile, secondo «des gabarits qui dépendent du parallélogramme»³⁸¹, considera eccessivo e diametralmente opposto alla bellezza sottilmente provocante alla quale invece la moda avrebbe, secondo la scrittrice, dovuto aspirare. Molte altre sono le acri e pungenti considerazioni serbate alla nuova tendenza vestimentaria — dai riferimenti allo spiacevole odore sprigionato dagli abiti in «lamés d'or, lamés d'argent, de cuivre, d'acier» soprattutto se «humectée au cours d'une soirée chaude» o «oxydée pendant la danse», alla mordace definizione della donna che, simile ad un cilindro, non ha «ni devant ni derrière» — che testimoniano dell'azzardo di chi vede in Colette una sorta di *garçonne ante litteram*. Più che tessere delle analogie tra lo stile di vita della scrittrice francese e la modalità della presenza *garçonnièr* sarebbe forse più efficace tentare un'altra possibile via di tangenza,

³⁷⁹ Nicole Ferrier-Caverivière, *Colette et la mode*, introduzione a, Catherine Laulhère-Vigneau, a cura di, *Colette et la mode*, Editions Plume, Parigi, 1991, p. 21.

³⁸⁰ Colette, *Le Voyage égoïste...*, op. cit., p. 314.

³⁸¹ Ivi, p. 315.

più prettamente letteraria, e confrontare quelli che in momenti diversi, ma non troppo lontani tra loro, rappresentarono due tra i *best-seller* della prima metà del XX secolo: la saga colettiana di *Claudine* e l'opera marguerittiana de *La Garçonne*³⁸². Oltre ad aver messo a segno, con questi testi, importanti successi editoriali, prima Colette e poi Margueritte, hanno dato entrambi vita a due nuovi personaggi letterari che, seppur in termini e con efficacia differenti, influenzarono il sistema moda a loro coevo. Se, infatti, soprattutto in seguito alle diverse trasposizioni teatrali delle avventure della giovane fanciulla di Montigny e grazie allo spiccato spirito affaristico, al «fiuto mediatico (...) senza precedenti»³⁸³, di Henry-Gauthier-Villars, detto Willy (marito della scrittrice francese dal 1893 al 1906), iniziarono a diffondersi nei primi anni del '900 una serie di prodotti, tra i più disparati — «le fameux col Claudine, (...) la lotion, la glace, le parfum, le chapeau, les cravates, les cigarettes, les plaques à papier pour photographie»³⁸⁴ —, che riprendevano come propria etichetta il nome della celebre collegiale, a dimostrazione della fortuna del personaggio, non si può certo parlare in questo caso, di una tendenza di moda che portò ad una nuova grammaticalizzazione del codice vestimentario e comportamentale femminile, alla definizione di una inedita figura del corpo e forma di vita e al delinearsi di uno specifico tipo sociale. Cosa che caratterizzò invece lo stile *à la garçonne*. Del resto, parallelamente e conseguentemente al diffondersi del *garçonisme*, anche il nome dell'eroina marguerittiana, Monique Lerbier, e quello del suo *atelier* di decorazione di interni *Chardon Bleu*, divenuti, come spiega lo stesso Margueritte in un articolo del 1936, sinonimi di eleganza e soprattutto di «égalité et de travail»³⁸⁵, ebbero un largo consumo se ancora a metà degli anni '30 si potevano incontrare «nombreux magasins de décoration et d'art moderne, des librairies et d'antiquités», nonché *boutiques* «d'élégances féminines»³⁸⁶ intitolati alla *garçonne* antonomastica e al suo laboratorio. Un esempio anche questo della differenza tra le conseguenze di un'operazione di *merchandasing* e di pubblicità legata ad un determinato prodotto — che può comunque avere delle ripercussioni nel delinearsi di una tendenza

³⁸² Nell'arco di pochi anni dalle prime edizioni delle quattro *Claudine* (*Claudine à l'école* [1900], *Claudine à Paris* [1901], *Claudine en ménage* [1902] e *Claudine s'en va* [1903]) si raggiunge una tiratura media di 50.000 copie. Mentre, il romanzo marguerittiano raggiungerà i 300.000 esemplari nei primi sei mesi dalla sua prima pubblicazione e, nel solo 1929, verrà ristampato per un totale di copie superiore al milione.

³⁸³ Julia Kristeva, *Les mots: Colette ou la chair du monde*, Fayard, Parigi, 2001, trad. it., Monica Guerra, a cura di, *Colette. Vita di una donna*, Donzelli Editore, Roma, 2004, p. 34.

³⁸⁴ Nicole Ferrier-Caverivière, *Colette et la mode*, op. cit., p. 18.

³⁸⁵ Victor Margueritte, "A propos de «La Garçonne»...", op. cit.

³⁸⁶ *Ibidem*.

piuttosto che di un'altra — e gli effetti più radicati, seppur nella fugacità, nella caducità, insita in ogni moda, che connotano il diffondersi di uno stile vestimentario e di vita vero e proprio.

Il confronto dettagliato tra le *Claudine* e *La Garçonne*, che qui si può solo ipotizzare e proporre come possibile sviluppo di ricerche future, permetterebbe così, non solo di far emergere le analogie e le differenze tra due tipi letterari e due fenomeni editoriali che hanno segnato i primi quattro decenni del XX secolo, ma anche di continuare ad approfondire, con due casi-studio esemplificativi, quella contiguità, quella interrelazione, tra arti — letterarie e visive — e moda che descrive un contesto sociale, quello attraversato dall'esperienza delle avanguardie storiche, in cui la correlazione e l'interdipendenza tra ambiti culturali è tanto ricercata quanto programmatica.

Nel corso della analisi fin qui condotta si è tentato di sottolineare il peso, più o meno esplicito, giocato dagli assunti teorici ed estetici avanguardisti sul profilarsi della *silhouette garçonnaire*. Se, come si è evidenziato, diversi e significativi sono gli elementi di vicinanza con le proposte di 'ricostruzione' del dominio moda espresse dal futurismo e l'*allure jeune, simple e sportive* promossa dallo stile *à la garçonne*, un incremento ulteriore dello studio sul nuovo soggetto sociale potrebbe vertere su un più diretto esame della tendenza *garçonnaire* nella sua versione italiana autarchicamente definita "alla maschietta". La traduzione in italiano del racconto marguerittiano — solo di qualche mese successiva alla pubblicazione del romanzo francese —, ad opera di Decio Cinti, personaggio assai vicino a Marinetti, assicurò la circolazione del romanzo in ambito futurista, influenzando così sensibilmente sulla fruizione sociale e sull'assimilazione del tipo umano ed epocale descritto da Margueritte nell'Italia degli anni '20. Già ad una prima lettura del testo italiano si scorgono delle interessanti differenze rispetto alla versione originale. In primo luogo, la scelta di tradurre il termine '*garçonne*' — e di conseguenza il titolo del romanzo — con un sostantivo non altrettanto allusivo, né tanto meno innovativo ed originale, quale 'giovinotta' — già ampiamente inserito nel linguaggio comune senza una particolare ambiguità semantica — sembra potersi ricondurre a quel processo di epurazione che l'intervento traduttivo cintiano applica all'intero testo marguerittiano, dal quale vengono esclusi interi periodi — quelli ovviamente considerati più *osé* — ed eliminati o limati molti dei giochi di parole a sfondo esplicitamente sessuale che costellano il racconto francese. Più che una mera censura tesa a filtrare l'impudicizia dell'opera marguerittiana, alla quale la

traduzione rimane comunque sostanzialmente fedele, l'operazione compiuta da Cinti sembra piuttosto rispondere al tentativo di normalizzare la figura femminile che emerge dalle pagine del romanzo affinché questa si possa più facilmente identificare con la donna moderna, e, di conseguenza, non discostare troppo dal canone femminile proposto in ambito futurista. Lungi dal trasformare la giovinotta Monica in un personaggio futurista, Decio Cinti tende però a sottolinearne la modernità, il suo essere al passo con il proprio tempo. Così, ad esempio, in una delle battute finali del racconto per descrivere la sua eroina che, concretizzata finalmente la sua 'esistenza modale', il suo 'voler essere', si mette in cammino accanto al suo futuro sposo, lo scrittore e traduttore italiano modifica leggermente il testo originale, cosicché la protagonista, che nella versione francese semplicemente e più aulicamente e silenziosamente «remit en marche» [p. 310] l'automobile di cui è al volante, in quella italiana rianima «improvvisamente il motore»³⁸⁷, il cui rombo, anche se solo alluso, rinvia a quella passione tutta futurista per i rumori delle grandi capitali moderne e delle macchine che le popolano³⁸⁸.

Un più capillare raffronto tra il romanzo francese e la sua traduzione italiana, qui solo accennato per non distogliere l'attenzione dall'oggetto-studio preso in esame e dai fini ultimi della ricerca, consentirebbe, però, di apportare nuovi spunti di indagine all'analisi della moda *garçonnière* che forse, non a caso, una volta impostasi nel sistema moda italiano non viene tradotta con l'espressione 'alla giovinotta', ma con quella più ammiccante di 'alla maschietta'.

La ricostruzione della memoria del vocabolo *garçonne* e del complesso articolarsi del *garçonisme* è comunque precipua a qualsiasi comparazione tra lo stile delineato dalla figura del corpo e forma di vita *garçonnière* e le sue possibili diverse definizioni nazionali.

Riprendendo la tesi greimasiana secondo la quale il vocabolario di moda — al quale il neologismo huysmansiano finisce con l'afferrare — è intimamente connesso alla vita della società, tanto da esprimerne «les changements qui s'y produisent»³⁸⁹, si è voluto introdurre nel panorama degli studi di semiotica della moda e, più in generale, di semiotica della cultura, una ricerca su un termine che più di altri ha espresso — ed è stato assunto *ab origine* per significare — i cambiamenti sociali e culturali, le

³⁸⁷ Victor Margueritte, *La Giovinotta*, traduzione italiana a cura di Decio Cinti, 1922, Sonzogno Milano, 1922, p. 312.

³⁸⁸ Cfr. Luigi Russolo, *L'arte dei rumori*, 11 marzo 1913, Milano.

³⁸⁹ Algirdas Julien Greimas, *La mode en 1830...*, op. cit., p. 132.

trasformazioni nel regime di pudore, negli usi e costumi e nel concetto stesso di femminilità durante gli anni folli parigini. Un neologismo che, nato in ambito letterario, ha finito con l'incarnare un mito, di cui si è tentato di sviscerare le articolazioni più profonde.

Rimane un dubbio. Il progressivo far derivare l'attributo *garçonner/garçonnière* direttamente dalla figura del corpo e forma di vita femminile battezzata da Margueritte — così, come del resto accadde, forse senza la stessa consapevolezza teorica, ai commentatori dell'epoca —, può aver contribuito, dando all'aggettivo che la definisce un particolare valore semantico (*à la garçonne, à la façon de la garçonne*), alla costruzione del discorso mitico sulla nuova *allure*. Ma se il lavoro qui svolto ha consentito di problematizzare e complessizzare opportunamente lo sguardo sul fenomeno culturale che la *garçonne*, intesa quale personaggio letterario, figura estetica e tipo sociale, delinea, il rischio di mitizzare ulteriormente la *silhouette garçonnière* non è poi così ardito e spregiudicato. Del resto, l'obiettivo ultimo della ricerca non era quello di sfuggire alla mitologia, bensì di svelarne gli intimi meccanismi che ne hanno permesso il progressivo svilupparsi, definirsi, trasformarsi.

Sinossi del romanzo di Victor Margueritte *La Garçonne*

Première Partie

Monique Lerbier ha vent'anni. È una ragazza intelligente, posata e di bell'aspetto che, nata in una ricca famiglia parigina, da un padre industriale, Monsieur Lerbier, arricchitosi durante la prima guerra mondiale, e da una madre, Madame Lerbier, particolarmente attenta al mondo formale della mera apparenza, e poco incline a misurarsi con le reali esigenze della figlia, aveva trascorso gran parte della sua infanzia a Hyères, nel sud della Francia, cresciuta ed educata dalla sua amata zia Sylvestre. Tornata a Parigi, Monique inizia a frequentare dei corsi di studio alla Sorbona e a praticare sport: sono questi i suoi impegni principali, restia come è a prendere parte agli eventi della mondanità cittadina, tanto da venire considerata un'eccentrica dai suoi coetanei. Completamente disinteressata alla vita di società, la giovane trova come unico scopo della sua esistenza il rapporto d'amore con il suo futuro sposo, il fabbricante di automobili, Lucien Vigneret. Un uomo che si rivelerà però un arrivista senza scrupoli. In combutta con il padre della fanciulla, aveva infatti acconsentito a prenderla in moglie anche se sprovvista di dote, in cambio di un ruolo di primo piano nella fabbrica Lerbier. Nonostante venga avvertita del carattere subdolo e calcolatore del suo fidanzato, sia dal contenuto di una lettera anonima che riferisce dell'esistenza di una relazione clandestina tra Vigneret ed un'altra donna, sia soprattutto dalle parole allusive di Sylvestre, che aveva iniziato a subodorare la natura opportunistica dell'accordo che legava il giovane imprenditore a Monsieur Lerbier, Monique, sognatrice ed idealista, continuerà a credere, senza essere scalfita dal minimo dubbio, nella fedeltà dell'amato. Sarà solo davanti all'evidenza dei fatti, quando, per caso, incontrerà Lucien in compagnia della sua amante, la modista Cleo, che la ragazza, affranta dal dolore, deciderà di rompere il fidanzamento. Oltre al dispiacere per la fine del suo sogno d'amore, la fanciulla, che in preda allo sconforto per aver scoperto il tradimento si era concessa ad uno sconosciuto, non ricevendo alcuna dimostrazione di affetto e di comprensione da parte dei propri genitori — il padre arriverà persino a rinnegarla —, decide di allontanarsi dalla famiglia, andando via di casa. Un abbandono drammatico reso ancor più straziante dalla morte inaspettata dell'adorata zia.

Deuxième Partie

Trascorrono tre anni. Monique si è tagliata i suoi lunghi capelli biondi che ora sono color mogano, ha aperto lo *Chardon Bleu*, un *atelier* di decorazioni di interni, grazie all'eredità lasciatale da Sylvestre, e si accompagna in pubblico con Niquette, una quarantenne, *star* del *music-hall*, con la quale intraprende una relazione sentimentale.

Ancora ferita per l'infedeltà di Vigneret e per essere stata rifiutata dai suoi stessi genitori, la giovane ha cambiato vita, lasciandosi sedurre dal vizio e dalla dissolutezza.

Finita la storia con Niquette, che l'aveva inserita nell'universo salottiero e frivolo dell'*élite* parigina, la protagonista passa da un'avventura all'altra consumando una serie di *flirts* con diversi uomini, tra i quali annovera il comico Briscot, il primo a riaccendere l'interesse della ragazza verso il sesso maschile.

Economicamente indipendente, attenta alla cura del proprio corpo sempre più atletico e muscoloso, con una formazione culturale ed intellettuale notevole e soprattutto sessualmente emancipata, la protagonista va acquisendo le caratteristiche precipue della *garçonne*.

Nel frattempo lo *Chardon Bleu* ottiene grande successo e le decorazioni di Monique diventano *à la mode* dando vita allo 'stile Lerbier'. La partecipazione della fanciulla all'allestimento di uno spettacolo di danza, le farà incontrare Peer Rys, celebre ballerino e protagonista della rappresentazione, con il quale comincerà una relazione duratura dalla quale cercherà di avere un figlio, senza però riuscirvi. La delusione per la mancata maternità, causata da una particolare conformazione dell'utero, la getterà in una profonda depressione che, non solo causerà la fine del rapporto con Rys — del resto imperniato esclusivamente sul desiderio di essere madre e non su di un sincero sentimento amoroso —, ma provocherà il suo progressivo allontanamento dal lavoro e soprattutto la sua dipendenza dagli stupefacenti. Monique cede lentamente allo stordimento dei fumi dell'oppio e degli effluvi dell'alcool trascorrendo tutte le sue giornate nella propria *garçonnière* o in quella della violoncellista russa Anika Gobrony, con la quale condivide la ritualità dei gesti che accompagna l'assunzione quotidiana delle sostanze narcotiche. Proprio quando è oramai profondamente disillusa dalla vita e vinta dall'assuefazione alle droghe, la protagonista incontra lo scrittore Régis Boisselot, conoscente del Professor Vignabos e di Madame Ambrat — amici intimi della defunta zia Sylvestre — sinceramente preoccupati delle sorti della giovane.

Troisième Partie

Monique inizia una appassionante storia d'amore con lo scrittore, con il quale andrà anche a convivere. Sentendosi amata, la fanciulla è ben decisa a riprendersi la propria vita, proiettandosi verso un futuro che le sembra poter essere finalmente roseo. Purtroppo però la morbosa e patologica possessività dell'amato, geloso ed invidioso dell'indipendenza della donna, permea ben presto la loro relazione che rovinerà precipitosamente. Allontanata da qualsiasi legame con il resto del mondo, nonché dal suo *atelier* e dalla sua amata Parigi, la giovane, sentendosi in gabbia, se ne andrà dalla residenza di Rozeuil — dove i due si erano trasferiti — lasciando definitivamente Boisselot. L'uomo, però, non accettando la fine del loro rapporto, la raggiungerà nella casa di Vignabos e di Madame Ambrat, dove Monique, estenuata dall'ennesima delusione, si era rifugiata. Coccolata dai due vecchi amici ed oggetto della tenera attenzione di un giovane professore, a sua volta amico dell'anziana coppia, George Blanchet, la protagonista si sente effettivamente protetta e più serena. A rovinare l'idillio arriva però l'ex amante che, in preda ad un attacco di follia, sfodera una pistola e spara un colpo in direzione di colei che aveva intensamente amata. A salvare la giovane ci pensa Blanchet che, accorso all'urlo della fanciulla, le si para davanti facendole da scudo. Dopo aver sparato Règis fugge, mentre Monique si china sull'uomo che, fortunatamente solo ferito ad una spalla, le aveva appena salvato la vita rischiando la propria. Il violento incidente ha funzione catartica, segnando la fine delle sventure della protagonista e l'inizio della sua relazione con Blanchet che, al contrario di Boisselot, la amerà senza riserve proprio per il suo essere donna emancipata, indipendente, moderna.

Bibliografia

Fonti primarie

Aargon, Louis e Breton, André

1928 *Le cinquantenaire del'hystérie*, in “La revolution Surrealiste”, n. 11, marzo.

Aleramo, Sibilla

1925 *Capelli corti*, pubblicato nel febbraio del 1930 in “Novelle Novecentesche”.

Balla, Giacomo

1914 *Il vestito antineutrale. Manifesto futurista*, 11 settembre.

Balla, Giacomo e Depero, Fortunato

1915 *Manifesto della Ricostruzione futurista dell'universo*, marzo.

Bernerì, Camillo

1926 *La garçonne e la madre*, in “Fede”.

Colette, Sidonie-Gabrielle

1900 *Claudine à l'école* [tr. it. *Claudine a scuola, Claudine a Parigi, Claudine sposata, Claudine se ne va*, Newton&Compton, 1995].

1901 *Claudine à Paris* [tr. it. *Claudine a scuola, Claudine a Parigi, Claudine sposata, Claudine se ne va*, Newton&Compton, 1995].

1902 *Claudine en menage* [tr. it. *Claudine a scuola, Claudine a Parigi, Claudine sposata, Claudine se ne va*, Newton&Compton, 1995].

1903 *Claudine s'en va* [tr. it. *Claudine a scuola, Claudine a Parigi, Claudine sposata, Claudine se ne va*, Newton&Compton, 1995]

1928 *Le voyage égoïste*, Ferenczi et fils, Parigi.

Coulaud, Marcel

1923 *Le Compagnon (suite de La Garçonne) Par Victor Margueritte*, in “Bonsoir”, 10 Settembre, Parigi.

De Boix Sylvestre

1922 *Toute nue*, Editions Albin Michel, Parigi.

Di Bosso, Renato e Scurto, Ignazio

1933 *Manifesto della cravatta futurista*.

Du Meylin, Albert

1926 «*La Garçonne*», *pièce en trois actes et quatre tableaux de M. Victor Margueritte*, in “*Comoedia*”, 8 luglio.

Ducray, Marcy

1926 *Le Théâtre de Paris a mis à la scène le roman retentissant de M. Victor Margueritte, «La Garçonne»*, in “*Excelsior*”, 13 luglio.

France, Anatole

1923 *Lettre ouverte de protestation à la Legion d'Honneur*

Gillouin, René

1926 *Ésquisses littéraires et morales*, Bernard Grasset Éditeur, Parigi.

Guirec, Jean

1929 *Victor Margueritte. Son oeuvre. Portrait et Autographe*, in “Document pour l'histoire de la littérature Française”, La Nouvelle Revue Critique, Parigi.

Ghivan, Robin

2010 *Elena Kagan goes on Supreme Court confirmation offensive in drab D.C. clothes*, “The Washington Post”, maggio, .

Huddleston, Sisley

1928 *Modern Women in Art*, in *Articles de Paris: a book of essays*, Library of Congress, USA, 1969.

Huysmans, Joris Karl

1891 *La-bas*, Tresse et Stock, Parigi [tr. It., *L'Abisso*, Sugarco Edizioni, Milano, 1990].

1896 *En route*, Vivienne, Parigi.

Jeglot, Cécile

1927 *Une question féminine actuelle. La Jeune Fille et le malaise moderne*, “Lumen” (tomo I, gennaio- giugno, Parigi).

1928 *La jeune fille et la mode*, in “Malaise moderne”, Parigi.

Margueritte Paul, e Margueritte, Victor

1903 *Zette. Histoire d'une petite fille*, Plon. Nourrit et Cie, Parigi.

1906 *Mariage, divorce, union libre*, Société d'éducation et action féministes, Lyon.

Margueritte, Victor

1900 *Mariage et divorce*, aux bureaux de la Revue, Parigi.

1907 *Prostituée*, Flammarion, Parigi.

1908 *Jeunes Filles*, "Illustration", Parigi [ripubblicato nel 1925 da Flammarion, Parigi].

1922a *La Garçonne*, Flammarion, Parigi; tr. it. di Decio Cinti, *La Giovinotta*, Sonzogno Milano, 1922.

1922b *La maison de l'homme. Pièce en 4 actes*, Flammarion, Parigi.

1923 *Le compagnon*, Flammarion, Parigi.

1923 *Le copain*, "Le Canard enchainé", 12 Settembre, Parigi.

1924 *Le couple*, Flammarion, Parigi.

1926a *Porquoi j'ai mis "La Garçonne" au théâtre*, "La Volonté", 5 luglio.

1926b *La Garçonne. Pièce en 3 acts et 4 tableaux plus documents*, Flammarion, Parigi.

1927 *Ton corps est à toi*, Flammarion, Parigi.

1932 *Les femmes et le desarmement et de l'immoralité en littérature*, Les Ecrivains indépendants, Parigi.

1933 *Nos égales. Roman de la femme d'aujourd'hui*, Flammarion, Parigi.

Marinetti, Filippo Tommaso

1912 *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, 11 maggio.

1914 *Abbasso il Tango e Parsifal! Lettera futurista circolare ad alcune amiche cosmopolite che danno dei thè-tango e si parsifalizzano*, 11 gennaio, Milano.

1917 *Manifesto della danza futurista*, 8 luglio.

1920 *Contro il lusso femminile. Manifesto futurista*, 11 marzo.

Mussolini, Benito

1934 *Macchina e Donna*, in "Il Popolo d'Italia", 31 agosto.

Pompei, Mario

1930 "Critica Fascista", maggio.

Praviel, Armand

1929 *D'Eugénie Grandet à la Garçonne. Où va l'évolution féminine?*, Impr. de Monaco.

Raynal, Maurice

1927 *Anthologie de la peinture en France de 1906 à nos jours*, Editions Montaigne, Parigi.

Roya, Maurice

1929 *Sur la jeune fille, la femme et l'amour. Ainsi parla... Victor Margueritte. Paroles recueillies par Maurice Roy, Nilsson, Parigi.*

Rouveyre, André

1926 «*La Garçonne*», *trois actes de Victor Margueritte*, in "Mercure de France", 15 agosto.

Russolo, Luigi

1913 *L'arte dei rumori*, 11 marzo, Milano.

Sachs, Maurice

1929 *Au temps du Boeuf sur le toit* [Éd. de la Nouvelle revue critique, Parigi, 1939].

Schmitt, Georges

1926 *M. Victor Margueritte, auteur dramatique*, in "La Volonté", 2 luglio.

Tery, Gaston

1923 *L'école des garçons*, L'Oeuvre, Parigi.

Van Dongen, Kees

1927 *Van Dongen raconte ici la vie de Rembrandt et parle, à ce propos. De la Hollande, des femme set de l'art*, Flammarion, Parigi.

Encyclopédie méthodique ou par ordre des matières. Par une société de gens de lettres, de savans et d'artists, Chez H. Agasse, Parigi, 1797.

"Revue du Monde Catholique", vol. XII, anno V, Librairie Palmé Editeur, Parigi, 1865.

"Gazette du Bon Ton", 1920-1925.

Recueil factice de progr. et d'art. de presse sur : "La Maison de l'homme" de Victor Margueritte, Bibliothèque Nationale de France, Parigi, 1922.

Recueil factice d'art. de presse sur le Procès de "la Garçonne" de Victor Margueritte, Bibliothèque Nationale de France, Parigi, 1922-1925.

Recueil factice de progr. et d'art. de presse sur les films tirés de "la Garçonne" d'après Victor Margueritte (1923-1936), Bibliothèque Nationale de France, Parigi 1923-1924.

Recueil factice de progr. et d'art. de presse sur "la Garçonne", pièce de Victor Margueritte, Bibliothèque Nationale de France, Parigi 1926-1936.

Testi storico-critici e metodologici

Angelfors, Christina

1989 *La double conscience. La prise de conscience féminine chez Colette, Simone de Beauvoir et Marie Cardinal*, Lund University Press, Lund.

Alonso Aldama, Juan

2005 *Droghe come forme di vita: per una semio-narcotica*, in, a cura di G. Marrone, *Sensi alterati: droghe, musica, immagini*, Meltemi, Roma.

Bard, Christine

1998 *Les Garçonnes. Modes et fantasmes des Années Folles*, Flammarion, Parigi.

1999 *Le « DB58 » aux Archives de la Préfecture de Police* », Clio, numéro 10, "Femmes travesties : un "mauvais"genre".

2004 *Les femmes dans la société française au 20 siècle*, Armand Colin, Parigi.

2009 *Jeunesse de la garçonne*, in, a cura di Ludivine Bantigny, Ivan Jablonka, *Jeunesse oblige. Une histoire des jeunes en France (XIXe-XXIe siècles)*, PUF, Parigi.

Barthes, Roland

1957 *Mythologies*, Editions du Seuil, Parigi [tr. it., *Miti d'oggi*, Einaudi, Torino, 1974].

1967 *Systeme de la mode*, Editions du Seuil, Parigi [tr. it., *Sistema della moda*, Einaudi, Torino, 1970].

1977-1978 *Le Neutre*, testo pubblicato in *Le Neutre. Cours au Collège de France (1977-1978)*, Editions du Seuil, Parigi, 2002.

2006 *Il senso della moda. Forme e significati dell'abbigliamento*, a cura di G. Marrone, Einaudi, Torino.

Bascou-Bance, Paulette

2002 *La mémoire des femmes. Anthologie*, Elytis, Cestas.

Basso, Pierluigi

2001 *Fenomenologia, semiotica ed estetica*, "Filosofia&Linguaggio in Italia. Ricerche in corso", atti dell'VIII Congresso Nazionale, Società di Filosofia del Linguaggio, Università della Calabria, Cosenza.

2002 *Il dominio dell'arte. Semiotica e teorie estetiche*, Meltemi, Roma.

Battersby, Martin

1976 *La mode art déco*, Flammarion, Parigi.

Baudelaire, Charles

1943 *Constantin Guys, le Peintre de la Vie Moderne*, Editions la Palatine, Ginevra.

1968 *Curiosités Esthétiques*, Hermann, Paris [tr. it. *Scritti sull'arte*, a cura di Giuseppe Guglielmi e Ezio Raimondi, Einaudi, Torino, 2004].

Baudrillard, Jean

1976 *L'échange symbolique et la mort*, Gallimard, Paris [tr. it. *Lo scambio simbolico e la morte*, Universale economica Feltrinelli, Milano 2007].

1979 *De la Seduction*, Editions Galilée, Parigi [tr. it. *Della Seduzione*, Hoepli, Torino, 2010].

1984 *La mode ou la ferie du code*, in "Traverses/3. Revue Trimestrielle", II Edizione: ottobre, Centre Georges Pompidou, Parigi.

Beauchamp, Cari

1998 *Without lying down. Frances Marion and the powerful Women of early Hollywood*, California University Press, Londra.

Belloni, Fabio

2008 *Modigliani et l'Ecole de Paris*, Le Figaro, Parigi.

Benjamin, Roger

2000 *Ingres chez les Fauves*, "Art History", vol XXIII, n. 5, dicembre.

Benjamin, Walter

1933 *Crocknotizen* [in, tr. it. *Sull'hascisch*, Einaudi, Torino, 1975].

1936 *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* [tr. it. E. Filippini, a cura, di, Einaudi, Torino, 2000].

1938 *La Parigi del Secondo Impero in Baudelaire* [tr. it., in *Opere complete. VII Scritti 1938-1940*, a cura di Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser, ed. it a cura di Enrico Ganni, Einaudi, Torino, 2006].

1940 *Über den Begriff der Geschichte* in *Gesammelte Schriften*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main [tr. it. *Sul concetto di storia*, a cura di Gianfranco Bonola e Michele Ranchetti, Einaudi, Torino, 1997].

1982 *Das Passagenwerk*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main [tr. it. *I "Passages" di Parigi*, a cura di Rolf Tiedemann, Einaudi, Torino, 2000].

Bernadac, Marie-Laure e Marcadé, Bernard

1995 *Femininmasculin : le sexe de l'art*, Editions du Centre Pompidou, Parigi.

Bertrand, Denis

1993 *La justesse*, "RSSI", vol. 13, n. 1, Montréal.

2000 *Précis de sémiotique littéraire*, Edizioni Nathan, Parigi [tr. it. *Basi di semiotica letteraria*, Meltemi, Roma, 2002].

Bondil, Nathalie e Bouhours, Jean-Michel

2008 *Kees Van Dongen 1877-1968. Rétrospective*, Nouveau Musée National Monaco et le Musée des beaux-arts de Montréal, Editions Hazan.

Borges, Jorge Luis

1989 *Los traductores de las Mil y Una Noches*, in *Historia de la eternidad*, Emecé, Buenos Aires.

Braun-Ronsdorf, Margarete

1963 *Des Merveilleuses aux Garçonnes. Histoire de l'élégance en Europe de 1789 à 1929*, Editions des Deux-Mondes, Parigi.

Brunel, Pierre e Guyaux, Andre

1985 *Huysmans*, Éd. de l'Herne, Parigi

Bull, Sofia e Söderbergh Widding, Astrid

2010 *Not so silent: Women in Cinema before Sound*, ACTA UNIVERSITATIS STOCKHOLMIENSIS, Stoccolma.

Butazzi, Grazietta, Mottola Molfino, Alessandra

1991 *La donna fatale*, De Agostini, Novara.

Butler, Judith

1990 *Gender Trouble. Feminism and the subversion of identity*, Routledge, New York.

Carrouges, Michel

1989 *Istruzioni per l'uso*, in, a cura di, Harald Szeemann, *Le macchine celibi*, Electa, Milano.

Come inquadrare le macchine celibi, in, a cura di, Harald Szeemann, *Le macchine celibi*, Electa, Milano.

Castarède, Jean

2007 *Histoire du luxe en France. Des origines à nos jours*, EYROLLES, Parigi.

Ceriani, Giulia

2004 *Contaminazione e fusione nella tendenza contemporanea: da modalità interroggettive a forme di vita*, "EC", 11 aprile.

2007 *Hot spots e sfere di cristallo. Semiotica della tendenza e ricerca strategica*, F. Angeli, Milano.

Charles-Roux, Edmonde

2004 *Le temps Chanel*, La Martinière, Parigi.

Clarck, Timothy J.

1996 *The painting of modern life: Paris in the art of Manet and his followers*, Thames and Hudson, Londra.

Clément, Catherine

1984 *Sur une couverture: mode et bisexualité*, in "Traverses/3. Revue Trimestrielle", II Edizione: ottobre, Centre Georges Pompidou, Parigi.

Coblence, Françoise

1988 *Le dandysme. Obligation d'incertitude*, Puf, Parigi.

Collomb, Michel

1986 *Les années folles*, Belfond, Parigi.

Corrain, Lucia

2004 *Semiotiche della pittura*, Meltemi, Roma.

Crane, Diana

2000 *Fashion and its social agendas. Class, gender and identity in clothing*, The University of Chicago, Chicago [tr. it. *Questioni di moda. Classe, genere e identità nell'abbigliamento*, Franco Angeli, Milano, 2004].

Crispoli, Enrico

1986 *Il futurismo e la moda*, Marsilio, Venezia.

1998 *Balla oltre la pittura: la 'ricostruzione futurista' della moda*, in, F. Benzi, a cura, *Balla: futurismo tra arte e moda*, Leonardo Arte, Milano.

D'Amato, Gabriella

2007 *Moda e Design. Stili e accessori del Novecento*, Mondadori, Milano.

Darrault-Harris, Ivan, Fontanille Jaques

2008 *Les âges de la vie. Sémiotique de la culture e du temps*, Puf, Parigi.

De Beauvoir, Simone

1949 *Le deuxième sexe*, Librairie Gallimard, Parigi [tr. it. *Il Secondo Sesso*, Euroclub, Milano, 1979].

De Micheli, Mario

2003 *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Feltrinelli, Milano.

De Villepin, Patrick

1991 *Victor Margueritte: la vie scandaleuse de l'auteur de La Garçonne*, Editions F. Bourin, Parigi.

Debrabandère-Descamps, Béatrice e Devroye-Stilz, Anne

2005 *La passion Van Dongen*, Musée des beaux-arts de Nice et collection Rudolf Engers, Nice Musées, Nizza.

Delay, Claude

1983 *Chanel Solitaire*, Gallimard, Parigi.

Delbourg-Delphis, Marylène

1981 *Le chic et le look. Histoire de la mode féminine et des mœurs de 1850 à nos jours*, Hachette, Parigi.

Deleuze, Gilles

1966 *Le bergsonisme*, Presses universitaires de France, Parigi [tr. it., a cura di Rovatti, Pier Aldo, e Borca Deborah, *Il bergsonismo e altri saggi*, Einaudi, Torino, 2001].

Deleuze, Gilles, Guattari, Félix

1980 *Mille plateaux: capitalisme et schizophrénie*, Les Editions de Minuti, Parigi [tr. it. *Millepiani*, Castelvecchi, Roma, 2006].

1991 *Qu'est-ce que la philosophie?*, les Éd. de Minuti, Parigi [*Che cos'è la filosofia?*, Einaudi, Torino, 2002].

Derrida, Jacques

1980 *The Law of genre*, "Critical Inquiry", vol. 7, n. 1, The University of Chicago Press, Chicago.

Didi-Hubermann, Georges

1982 *Invention de l'hystérie. Charcot et l'Iconographie photographique de la Salpêtrière*, Macula, Parigi [tr. it *L'invenzione dell'isteria. Charcot e l'iconografia fotografica della Salpêtrière*, Marietti, Torino, 2008].

Drost, Julia

2003 *La Garçonne. Wandlungen einer literarischen Figur*, Wallstein Verlag, Göttingen.

D'Souza, Aruna

2008 *Déformation et séduction: les images des Femmes de Van Dongen*, in, *Kees Van Dongen 1877-1968. Rétrospective*, ed. Nathalie Bondil and Jean-Michel Bouhours, Nouveau Musée National de Monaco.

Duthuit, Georges

1949 *Les fauves*, Editions des trois collines, Ginevra.

Eco, Umberto

1990 *Introduzione*, "Carte Semiotiche. Rivista dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici", n. 7, giugno, la casa Usher, Firenze.

Esposito, Elena

2004 *I paradossi della moda. Originalità e transitorietà nella società moderna*, Baskerville, Bologna.

Fabbri, Paolo

1990 *Le passioni del discorso*, "Carte Semiotiche. Rivista dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici", n. 7, giugno, la casa Usher, Firenze.

1998 *Come Deleuze ci fa segno. Da Hjelmslev a Peirce*, in, a cura di S. Vaccaro, *Il secolo Deleuziano*, Mimesi Ed., Milano.

2000 *Due parole sul trasporre*, intervista apparsa alle pp. 271-284 del numero 85-86-87 della rivista "Versus. Quaderni di studi semiotici", numero monografico *Sulla traduzione intersemiotica*, a cura di, N. Dusi e S. Nergaard.

2001 *Semiologia della moda. Intervista con Paolo Fabbri*, "Kult Magazine", Milano.

2003 *La svolta semiotica*, Laterza, Roma.

2003 *Elogio di Babele: traduzioni, trasposizioni, trasmutazioni*, Meltemi, Roma.

Fabbri, Paolo e Marrone, Gianfranco

2000 *Semiotica in nuce. Vol. 1. I fondamenti e l'epistemologia strutturale*, Meltemi, Roma.

2001 *Semiotica in nuce. Vol. 2. Teoria del discorso*, Meltemi, Roma.

Faveton, Pierre

1982 *Les Années 20*, Messidor, Parigi.

Fleckinger, Hélène

2010 “*The malicious woman*”. *On the character of Irma Vep in «Les Vampires» by Louis Feuillade*, in, a cura di, Sofia Bull e Astrid Söderbergh Widding, *Not so silent: Women in Cinema before Sound*, ACTA UNIVERSITATIS STOCKHOLMIENSIS, Stoccolma.

Floch, Jean-Marie

1985 *Petites mythologies de l’oeil et de l’esprit*, Hadès, Parigi

1995 *Identités Visuelles*, Press Univeristaires de France, Parigi [tr. it. *Identità visive. Costruire l’identità a partire dai segni*, Franco Angeli, Milano, 1996]

2004 *L’indémorable total look de Chanel*, Éd. du Regard, Parigi.

Florenskij, Pavel

1922 *Le porte regali. Saggio sull’icona*, a cura di, Elemire Zolla, Adelphi, Milano, 1977.

Folejewski, Zbigniew

1981 *Les années folles: les mouvements avant-gardistes européens*, Éd. de l’Université d’Ottawa, Ottawa.

Fontanille, Jaques

1993 *Les formes de vie*, “RSSI”, vol. 13, n. 1, Montréal.

2004 *Textes, Objets, Situations et formes de vie. Les niveaux de pertinence de la sémiotique des cultures*, in E/C. *Figure del corpo. Per una semiotica dell’impronta*, Meltemi, Roma.

2008 *Les âges de la vie et les regimes temporels du corps*, “Ages de la vie. Approches sémiotiques”, Puf, Parigi.

2009 *Sémiotique et éthique*, in *Nouveaux Actes Sémiotiques*, Limonge.

Fontanille, Jacques e Persegole, Serge

1996 *Des figures de discours aux forms de vie. A propos de René Char*, in “Nouveaux Actes Sémiotiques”, n. 44-45, Pulim, Université de Limoges, Limoges.

Fontanille, Jaques e Claude Zilberberg

1998 *Tension et Signification*, Pierre Mardaga éditeur, Sprimont-Belgique.

Fonti, Daniela

2006 *Thayaht. Futurista irregolare*, Skira, Milano.

Formolo Laganà, Irene

1993 «*La Garçonne*» di Victor Margueritte, in, a cura di Valeria Gianolio, *Metafore rovesciate: retorica della finzione da Rimbaud a Duhamel*, Bulzoni Editore, Roma.

Fortassier, Rose

1988 *Les écrivains françaises et la mode*, Puf écriture, Parigi.

Franzoni, Claudio

2004 *Corpo e immagini. L'apparente ambiguità del gesto*, in "I Percorsi di Griselda. Il corpo", n. 3, novembre 2003-ottobre 2004, Università degli Studi di Bologna, Bologna.

Fukai, Akiko

2005 *La Moda dal XVIII al XX secolo*, The Kyoto Costume Institute, Taschen, Colonia.

Genette, Gérard

1987 *Seuils*, Editions du Seuil, Parigi [tr. it, *Soglie. I dintorni del testo*, Einaudi, Torino, 1989].

Gianolio, Valeria

1993 *Metafore rovesciate: retorica della finzione da Rimbaud a Duhamel*, Bulzoni Editore, Roma.

Giglioli, Daniele e Violi, Alessandra

2005 *Locus Solus 3. L'immaginario dell'isteria*, Mondadori, Milano.

Gnoli, Sofia

2005 *Un secolo di Moda Italiana 1900-2000*, Meltemi, Roma.

Goffman, Erving

1963 *Behavior in Public Places. Notes on the Social Organization of Gatherings*, The Free Press, New York [tr. it., *Il comportamento in pubblico* (1963), Einaudi, Torino, 1971].

Goodman, Nelson

1978 *Ways of worldmaking*, Hackett, Indianapolis [tr. it. *Vedere e costruire il mondo*, Laterza, Bari, 1988].

Gorsen, Peter

1989 *La macchina umiliante per l'escalation di un nuovo mito*, in, a cura di, Harald Szeemann, *Le macchine celibi*, Electa, Milano.

Gotier, Fernand

1976 *La femme et le couple dans le roman de l'entre-deux guerres. (1919-1939)*, Librairie C. Klincksieck, Parigi.

Greimas, Algirdas Julien

1984 *Sémiotique figurative et sémiotique plastique*, Actes Sémiotiques, vol. VI, n. 60.

1987 *De l'imperfection*, P. Fanlac, Périgueux, Editions Pierre Fanlac (tr. it. *Dell'imperfezione*, Sellerio, Palermo 1988).

1991-1992 *Le beau geste*, note introduttive per il Seminario di Semantica Generale, pubblicate nel 1993 in "RSSI", vol. 13, n. 1, Montréal.

2000 *La mode en 1830. Langage et société: écrits de jeunesse*, Presses Universitaires de France, Parigi.

Greimas, Algirdas Julien e Courtés Joseph

2007 *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio* (1979), Bruno Mondadori, Milano.

Greimas, Algirdas Julien e Fontanille, Jaques

1991 *Sémiotique des passions*, Seuil, Parigi [tr. it. *Semiotica delle passioni. Dagli stati di cose agli stati d'animo*, Milano, Bompiani 1996].

Guillemainault, Gilbert

1958 *Les Années folles*, Denoël, Parigi.

Hebdige, Dick

1979 *Subculture. The meaning of style*, Methuen & Co., Londra [tr. it. *Sottocultura. Il fascino di uno stile innaturale*, Editori Associati srl, Ancona-Milano, 2000].

Hewitt, Nicholas

1984 *Victor Margueritte and the reception of La Garçonne: naturalism, the family and the 'ordre moral'*, "Nottingham French Studies", vol. 23, n. 1.

Hobsbawm, Eric J. e Ranger, Terence

1983 *The invention of tradition*, Cambridge University Press, Cambridge [tr. it. *L'invenzione della tradizione*, Einaudi, Torino, 2002].

Hoog, Michel

1979 *Le Cubisme et les problèmes de la couleur*, in *Le Cubisme. Actes du 1er colloque d'histoire de l'art contemporain*, Saint Etienne, Centre Interdisciplinaire d'Etudes et de Recherche sur l'art contemporain.

Hopmans, Anita

1997 *Van Dongen retrouvé, l'oeuvre sur papier 1895-1912*, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam, Réunion des musées nationaux, Paris.

Hulten, Pontus

1986 *Futurismo & Futurismi*, Fabbri Bompiani, Milano.

Jacotot, Sophie

2008 *Genre et danses nouvelles en France dans l'entre-deux-guerres. Transgression ou crise de représentation?*, "Clio. Histoire, femme set sociétés", n. 27.

Jeanneney, Jean-Noël

1987 *Concordances des temps. Chroniques sur l'actualité du passé*, Editions du Seuil, Parigi.

Johnson, Douglas e Madeleine

1987 *The age of illusion: art and politics in France 1918 – 1940*, Thames and Hudson, Londra.

Join-Diéterle, Catherine

1997 *Europe 1900-1939. Quand l'art habillait le vêtement*, Musée Galliera, Éditions des Musée de la Ville de Paris, Parigi.

2007 *Les Années Folles 1919-1929*, Musée Galliera, Parigi.

Juffermans, Jan

2003 *Kees Van Dongen. The graphic work*, Lund Humphries, Burlington.

Klein, John

2008 *Van Dongen, fauve postmoderne*, in *Kees Van Dongen 1877-1968. Rétrospective*, ed. Nathalie Bondil and Jean-Michel Bouhours, Nouveau Musée National de Monaco.

Korte, Barbara

1997 *Body Language in Literature*, University of Toronto Press, Toronto.

Krauss, Rosalind

2004 *Celibi*, Codice edizioni, Torino.

Kristeva, Julia

2001 *Les mots: Colette ou la chair du monde*, Fayard, Parigi [tr. it. , trad. it., Monica Guerra, a cura di, *Colette. Vita di una donna*, Donzelli Editore, Roma, 2004].

Lacan, Jacques

1977 *Contributo alla psicanalisi del transessualismo*, in “Scilicet. Rivista dell’Ecole Freudienne de Paris. Scritti di Jaques Lacan e di altri”, Feltrinelli, Milano.
Bisessualità e differenza dei sessi, in “Scilicet. Rivista dell’Ècole freudienne de Paris. Scritti di Jaques Lacan e di altri”, Feltrinelli, Milano.

Landowski, Eric

1993 *Formes de l’altérité et formes de vie*, in “RSSI”, vol. 13, n. 1.

2000 *Frontières du corps: faire signe, faire sens*, Caderne de discussão, VI colóquio do Centro de Pesquisas Sociosemiotica, PUC-CPS, São Paulo [tr. it *Fare segno, fare senso: i regimi di significazione del corpo*, in P. Bertetti e G. Manetti, a cura, *Forme della testualità*, Testo&Immagine, Torino, 2001].

Latimer, Tirza True

2005 *Visions émancipatrices. Portraiture et identité sexuelle dans le Paris des années Vingt*, “Clio. Histoires, femme set sociétés”, n. 22.

Laulhère-Vigneau, Catherine

1991 *Colette et la mode*, Editions Plume, Parigi.

Leperlier, François

1999 *Claude Cahun*, Nathan, Parigi

2002 (a cura di) *Claude Cahun / Ecrits*, Place, Parigi

Lévêque, Jean-Jacques

1992 *Les années folles 1918-1939 : le triomphe de l’art moderne*, Courbevoie.

Lotman, Jurij M.

1985 *La semiosfera: asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, Marsilio, Venezia.

1993 *La cultura e l’esplosione. Prevedibilità e imprevedibilità*, Feltrinelli Editore, Milano.

1998 *Il girotondo delle muse. Saggi sulla semiotica delle arti e della rappresentazione*, Moretti & Vitali, Bergamo.

2006 *Tesi per una semiotica delle culture*, Meltemi, Roma.

Lyotard, Jean-François

1989 *In cui si considerano certe pareti come gli elementi potenzialmente celibi di alcune macchine semplici*, in, a cura di, Harald Szeemann, *Le macchine celibi*, Electa, Milano.

Lubich, Barbara

2003 *Essere un corpo. In Germania e in Italia intorno al '900*, "Lancillotto e Nausica. Critica e Storia dello Sport", anno XX, n.2, Roma.

Lupano, Mario e Vaccari, Alessandra

2009 *Una giornata moderna. Moda e stili nell'Italia fascista*, Damiani, Bologna.

Magli, Patrizia

1990 *Il carattere dominante del volto: i segni in condizionali e il riconoscimento degli indiscernibili*, "Carte Semiotiche. Rivista dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici", n. 7, giugno, la casa Usher, Firenze.

2004 *Semiotica. Teoria, metodo, analisi*, Marsilio, Venezia.

2010 *L'impertinenza a fior di pelle*, in, Giulia Ceriani ed Eric Landowski, a cura di, *Impertinenze*, Edizioni et.al, Milano, 2010.

Mann, Carol

1996 *Paris Années Folles. La vie artistique*, Somogy – Editions d'Art, Parigi.

Manson, Anne

1958 *Le scandale de La Garçonne (1922)*, in, a cura di, Gilbert Guilleminault, *Les Années folles*, Denoël, Parigi.

Marin, Luis

1989 *Le sex ni vrai ni faux ou Hermaphrodite saisi par la nature*, in "Traverses", n. 47, novembre.

Marrone, Gianfranco

2001 *Corpi sociali. Processi comunicativi e semiotica del testo*, Einaudi, Torino.

2005 *Sensi alterati: droghe, musica, immagini*, Meltemi, Roma.

2007 *Il discorso di marca. Modelli semiotica per il branding*, Editori Laterza, Bari.

2009 *Divergenze parallele. La nozione di testo in Greimas e Lotman*, "EC", 28 settembre.

Marsciani, Francesco

1990 *La maschera neutra*, in “Carte Semiotiche. Rivista dell’Associazione Italiana di Studi Semiotica”, n. 7, giugno 1990.

2008 *Semiosfera?*, “EC”, 10 dicembre.

Merleau-Ponty, Maurice

1964 *L’Oeil et l’Esprit*, Editions Gallimard, Paris [tr. it. *L’Occhio e lo Spirito*, SE SRL, Milano 1989].

Meskimmon, Marsha

1999 *We weren't modern enough: women artists and the limits of German modernism*, University California Press, Londra.

Meskimmon, Marsha e West, Shearer

1995 *Visions of the 'Neue Frau': Women and the Visual Arts in Weimar Germany*, Scolar Press, Hampshire.

Monier, Frédéric

1999 *Les années 20*, Librairie Générale Française, Parigi.

Monneyron, Frédéric

2006 *La Sociologie de la mode*, PUF, Parigi [tr. it. *Sociologia della moda*, Edizioni Laterza, Bari, 2008]

Müller, Florence

2008 *Une Beauté androgyne*, in, a cura di, Catherine Join-Diéterle, *Les années folles 1919-1929*, Musée Galliera, 20 ottobre 2007- 29 febbraio 2008, Parigi.

Ogliotti, Eva

2006 *Readymade tra Arte e Moda. Poiret, Thyat, Duchamp*, tesi specialistica a.a. 2005-2006, Università Iuav di Venezia.

Papin-Drastick, Ivonne

2004 *Van dongen. Œuvres sur papier de la collection de Rudolf Engers*, Musée d’art et d’histoire de Cognac, du 8 juillet au 14 novembre, Cognac.

Perry, Gill

1995 *Women artists and the parisian avant - garde: modernism and feminine art, 1900 to late 1920s*, Manchester University Press, Manchester.

Piccolo Paci, Sara

2004 *Parliamo di moda. Manuale di storia del costume e della moda*, vol. III, Cappelli Editore, Bologna.

Pinotti, Andrea

1998 *Il corpo dello stile*, Centro Internazionale di Estetica, Palermo.

Poggi Longostrevi, Giuseppe

1933 *Cultura fisica della donna ed estetica femminile. Linea, bellezza, salute. Corpo armonioso, snello, giovanile*, Hoepli, Milano.

Porro, Nicola

2008 *I corpi dello sport. Corporeità e sportivizzazione interrogano le scienze sociali*, in "Lancillotto e Nausica. Critica e Storia dello Sport", anno XXV, n. 3, Roma.

Prochasson, Christophe e Wiewiorka, Olivier

1994 *La France du xx siècle. documents d'histoire présentés par et Nouvelle histoire de la France Contemporaine 20*, Editions du Seuil, Parigi.

Pumphrey, Martin

1987 *The Flapper, the housewife and the making of modernity*, "Cultural Studies", n. 1-2, Londra.

Resch, Yannick

1973 *Corps féminin corps textuel. Essai sur le personnage féminin dans l'oeuvre de Colette*, C. Klincksieck, Parigi.

Roberts, Mary Louise

1992 *This civilization No Longer has Sexes: La Garçonne and Cultural Crisis in France After World War I*, "Gender & History", vol. 4 n. 1, Spring.

1994 *Civilization without sexes. Reconstructing gender in postwar France, 1917-1927*, The University of Chicago Press, 1994, Chicago.

1996 *Prêt-à-déchiffrer: la mode de l'après-guerre et la «nouvelle histoire culturelle»*, "Le Mouvement Social", n. 174, gennaio-marzo.

Rondolino, Gianni

1973 *L'occhio tagliato: documenti del cinema dadaista e surrealista*, Martano, Torino.

Sanouillet, Michel

1993 *Dada à Paris*, Flammarion, Parigi.

Sedda, Franciscu

2008 *Intersezione di linguaggi, esplosione di mondi. Una rima fondativa fra l'ultimo Lotman e il primo Greimas*, "EC", 5 dicembre.

Seeling, Charlotte

1999 *Moda: il secolo degli stilisti, 1900-1999*, Konemann, Colonia.

Segre Reinach, Simona

2006 *Manuale di comunicazione, sociologia e cultura della moda, Volume IV. Orientalismi*, Meltemi, Roma.

Shuzo, Kuki

1992 *La struttura dell'iki*, Adelphi, Milano.

Simmel, Georg

1985a *La moda* (1905), a cura di Dino Formaggio e Lucio Perucchi, Editori Riuniti, Roma.

1985b *Il volto e il ritratto* (1901), a cura di L. Perucchi, il Mulino, Bologna.

1997 *La socievolezza* (1910), a cura di G. Turnaturi, Armando Editore, Roma.

2005 *Sull'intimità*, a cura di V. Cotesto, raccolta dei testi: *Sulla psicologia del pudore, Sulla psicologia della discrezione, Sulla gratitudine, La psicologia dell'ornamento* (1900-1908), Armando Editore, Roma.

Smith, Terry E.

1997 *In visible touch: modernism and masculinity*, The Power Institute of Fine Arts, Sidney.

Sohn, Anne-Marie

1972 *La Garçonne face à l'opinion publique: type littéraire ou type sociale des années 20?*, "Le mouvement social", n. 80 Juillet – Septembre.

1996 *Chrysalides : femmes dans la vie privée, 19-20 siècles*, Presses de la Sorbonne, Parigi.

Spanio, Enrico Tommaso

1996 *Il tempo della scienza e il tempo della coscienza. Bergson e i modelli interpretativi*, Il Cardo Editore, Venezia.

Steele, Valerie

1988 *Paris Fashion. A cultural History*, Oxford University Press, Oxford.

Szeemann, Harald

1989 *Le macchine celibi*, Electa, Milano.

Thurman, Judith

2001 *Una vita di Colette: i segreti della carne*, Feltrinelli, Milano.

Tonnet-Lacroix, Eliane

1991 *Après - guerre et sensibilités littéraires (1919 - 1924)*, Publications de la Sorbonne, Parigi.

Troy, Nancy J.

2003 *Couture Culture. A study in Modern Art and Fashion*, MIT Press, Londra.

Turner, Victor

2001 *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*, Hardcover, Londra 1969 [tr. it. *Il processo rituale. Struttura e antistruttura*, Editrice Morcelliana, Brescia].

Vallès-Bled, Maïthé

2004 *Van Dongen: du Nord et du Sud*, Mazzetta, Milano.

Von Ankum, Katharina

1997 *Women in the Metropolis. Gender and Modernity in Weimar Culture*, a cura di University of California Press, Los Angeles.

Ward, Janet

2001 *Weimar surfaces: urban visual culture in 1920s Germany*, University of California Press, Berkeley.

White, Palmer

1986 *Poiret le magnifique: le destin d'un grand couturier*, Payot, Parigi.

Wright, Alastair

2008 *Du fauvisme à l'orientalisme: correspondances avec Matisse*, in, *Kees Van Dongen 1877-1968. Rétrospective*, ed. Nathalie Bondil and Jean-Michel Bouhours, Nouveau Musée National de Monaco.

Zdatny, Steve

1996 *La mode à la garçonne, 1900-1925: une histoire sociale des coupes de cheveux*, "Le Mouvement Social", n. 174, gennaio-marzo.

1999 *Hairstyles and Fashion. A hairdresser's History of Paris, 1910-1920*, Berg, Oxford.

2006 *Fashion, Work, and Politics in Modern France*, Palgrave MacMillan, New York.

Zemsz, Abraham

1985 *Les optiques cohérentes (La peinture est-elle langage?)*, “Actes Semiotiques”, n. 68.

Zilberberg, Claude

1992 *Présence de Wölfflin*, in *Nouveaux actes sémiotiques*, n. 23-24.

Wölfflin, Heinrich

1888 *Renaissance und Barock*, Monaco [tr. it. *Rinascimento e Barocco. Ricerche intorno all'essenza e all'origine dello stile barocco in Italia*, Vallecchi Editore, Firenze, 1988]

1915 *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* [tr. it. *Concetti fondamentali della Storia dell'arte*, Neri Pozza Editore, Vicenza, 1999].

Archivi e Fondi

Fonds Marie Louise Bouglé, *Dossier Victor Marguerite*, Biographies, Séries 80, Bibliotheque Nationale de la Ville de Paris

Archivio della Collection Frits Lugt, Fondation Custodia, documenti: 1977 A 699; 1977 A 700-703-704; 1977 A706; 1990 A 680; 1977 A 701; 1977 A 708; 1977-A 873; 1977-A, 869; 1977-A, 870; 1977-A, 871 relativi a Kees Van Dongen.

Ringraziamenti

Questo lavoro non sarebbe stato possibile senza i suggerimenti teorici e metodologici dei Professori che, nel corso di questi tre anni, hanno seguito il progressivo articolarsi della ricerca. In particolar modo, si ringraziano il Professor Paolo Fabbri e il Professor Jorge Lozano che, con i loro consigli e i loro insegnamenti, hanno rappresentato dei costanti punti di riferimento e delle voci amiche con le quali poter discutere appassionatamente e con le quali confrontarsi schiettamente.

Grande riconoscenza va anche alla Professoressa Patrizia Magli, la cui pervicacia nel portare avanti progetti ambiziosi che coinvolgessero in prima persona noi dottorandi, mi ha permesso di crescere da un punto di vista tanto intellettuale quanto umano e professionale.

Particolari ringraziamenti vanno all'intero collegio dei docenti che ci ha accompagnato in questo percorso, spesso difficile e tortuoso, di affinamento delle nostre capacità critiche ed analitiche.

Si ringraziano inoltre l'EHESS, il Professor Giovanni Careri e il Professor Yves Hersant, per avermi accolta durante il periodo di ricerca a Parigi, fondamentale per l'approfondimento e lo sviluppo del tema esaminato; la Fondation Custodia di Parigi per avermi permesso di consultare i fondi di archivio riguardanti il periodo parigino del pittore Kees Van Dongen, di estrema rilevanza per la ricostruzione della *garçonne* quale figura estetica; e la Koninklijke Bibliotheek che mi ha consentito di ottenere le immagini delle illustrazioni eseguite dall'artista olandese per la copia *de luxe* del romanzo *La Garçonne*.

Nell'arricchimento della ricerca ha avuto poi un'importanza sostanziale il confronto con i miei colleghi, a prescindere dal nostro rispettivo ambito disciplinare. Un confronto che si è spesso trasformato in aiuto reciproco e che ha rafforzato, quando addirittura coinciso con il sorgere di importanti amicizie.

Ringrazio poi: i miei genitori, primi lettori del mio lavoro, che, con sforzi non indifferenti, mi hanno accompagnato in tutti questi anni nella passione per la ricerca e lo studio; tutti gli amici (sparsi tra Roma e Venezia, Milano e Parigi, Berlino, Madrid e Barcellona) che hanno condiviso con me i momenti più difficili e anche i più entusiasmanti e gratificanti della realizzazione della tesi; e tutti i parenti dai quali mi sono sempre sentita sostenuta e abbracciata.

Un ultimo ringraziamento va infine a quelle migliaia di studenti, di ricercatori e di docenti che il 22 dicembre 2010 hanno manifestato in difesa della conoscenza e del mestiere nobile dello studioso, convinti che chi vuole fare della ricerca il proprio lavoro dovrebbe essere messo nelle condizioni di esercitarlo dignitosamente per contribuire così alla crescita culturale, sociale e politica della comunità.

Questa tesi è dedicata a tutti loro.



Università
Ca' Foscari
Venezia

DEPOSITO ELETTRONICO DELLA TESI DI DOTTORATO

DICHIARAZIONE SOSTITUTIVA DELL'ATTO DI NOTORIETA'

(Art. 47 D.P.R. 445 del 28/12/2000 e relative modifiche)

Io sottoscritto a EVA OGLIOTTI

nat a ROMA (prov. RM) il 06.02.1980

residente a ROMA in V. SELCI IN SABINA n. 14

Matricola (se posseduta) 955411 Autore della tesi di dottorato dal titolo:

"LA GARÇONNE: DA FIGURA ESTETICA A TIPO SOCIALE
LETTERATURA, ARTE, MODA"

Dottorato di ricerca in TEORIE E STORIA DELLE ARTI

(in cotutela con

Ciclo 23

Anno di conseguimento del titolo 2011

DICHIARO

di essere a conoscenza:

- 1) del fatto che in caso di dichiarazioni mendaci, oltre alle sanzioni previste dal codice penale e dalle Leggi speciali per l'ipotesi di falsità in atti ed uso di atti falsi, decado fin dall'inizio e senza necessità di nessuna formalità dai benefici conseguenti al provvedimento emanato sulla base di tali dichiarazioni;
- 2) dell'obbligo per l'Università di provvedere, per via telematica, al deposito di legge delle tesi di dottorato presso le Biblioteche Nazionali Centrali di Roma e di Firenze al fine di assicurarne la conservazione e la consultabilità da parte di terzi;
- 3) che l'Università si riserva i diritti di riproduzione per scopi didattici, con citazione della fonte;
- 4) del fatto che il testo integrale della tesi di dottorato di cui alla presente dichiarazione viene archiviato e reso consultabile via internet attraverso l'Archivio Istituzionale ad Accesso Aperto dell'Università Ca' Foscari, oltre che attraverso i cataloghi delle Biblioteche Nazionali Centrali di Roma e Firenze;
- 5) del fatto che, ai sensi e per gli effetti di cui al D.Lgs. n. 196/2003, i dati personali raccolti saranno trattati, anche con strumenti informatici, esclusivamente nell'ambito del procedimento per il quale la presentazione viene resa;
- 6) del fatto che la copia della tesi in formato elettronico depositato nell'Archivio Istituzionale ad Accesso Aperto è del tutto corrispondente alla tesi in formato cartaceo, controfirmata dal tutor, consegnata presso la segreteria didattica del dipartimento di riferimento del corso di dottorato ai fini del deposito presso l'Archivio di Ateneo, e che di

conseguenza va esclusa qualsiasi responsabilità dell'Ateneo stesso per quanto riguarda eventuali errori, imprecisioni o omissioni nei contenuti della tesi;

7) del fatto che la copia consegnata in formato cartaceo, controfirmata dal tutor, depositata nell'Archivio di Ateneo, è l'unica alla quale farà riferimento l'Università per rilasciare, a richiesta, la dichiarazione di conformità di eventuali copie;

Data 24.01.2011

Firma Euo Ghetti

Autorizzo

- l'Università a riprodurre ai fini dell'immissione in rete e a comunicare al pubblico tramite servizio on line entro l'Archivio Istituzionale ad Accesso Aperto il testo integrale della tesi depositata;

- l'Università a consentire:

- la riproduzione a fini personali e di ricerca, escludendo ogni utilizzo di carattere commerciale;
- la citazione purché completa di tutti i dati bibliografici (nome e cognome dell'autore, titolo della tesi, relatore e correlatore, l'università, l'anno accademico e il numero delle pagine citate).

DICHIARO

1) che il contenuto e l'organizzazione della tesi è opera originale da me realizzata e non infrange in alcun modo il diritto d'autore né gli obblighi connessi alla salvaguardia di diritti morali od economici di altri autori o di altri aventi diritto, sia per testi, immagini, foto, tabelle, o altre parti di cui la tesi è composta, né compromette in alcun modo i diritti di terzi relativi alla sicurezza dei dati personali;

2) che la tesi di dottorato non è il risultato di attività rientranti nella normativa sulla proprietà industriale, non è stata prodotta nell'ambito di progetti finanziati da soggetti pubblici o privati con vincoli alla divulgazione dei risultati, non è oggetto di eventuali registrazione di tipo brevettuale o di tutela;

3) che pertanto l'Università è in ogni caso esente da responsabilità di qualsivoglia natura civile, amministrativa o penale e sarà tenuta indenne a qualsiasi richiesta o rivendicazione da parte di terzi.

A tal fine:

- dichiaro di aver autoarchiviato la copia integrale della tesi in formato elettronico nell'Archivio Istituzionale ad Accesso Aperto dell'Università Ca' Foscari;
- consegno la copia integrale della tesi in formato cartaceo presso la segreteria didattica del dipartimento di riferimento del corso di dottorato ai fini del deposito presso l'Archivio di Ateneo.

Data 24.01.2011

Firma Euo Ghetti

La presente dichiarazione è sottoscritta dall'interessato in presenza del dipendente addetto, ovvero sottoscritta e inviata, unitamente a copia fotostatica non autenticata di un documento di identità del dichiarante, all'ufficio competente via fax, ovvero tramite un incaricato, oppure a mezzo posta

Firma del dipendente addetto